MAGGUFFIN

3

1956 - CRAZED FRUIT, DE KO NAKAHIRA - **1960** - ONLY SHE KNOWS, DE OSAMU TAKAHASHI - CONTES CRUELS DE LA JEUNESSE, DE NAGISA OSHIMA - BON À RIEN, DE YOSHISHIGE YOSHIDA - L'ENTERREMENT DU SOLEIL, DE NAGISA OSHIMA - YOUTH IN FURY, DE MASAHIRO SHINODA - THE WARPED ONES, DE KOREYOSHI KURAHARA - LE SANG SÉCHÉ, DE YOSHISHIGE YOSHIDA - EVERYTHING GOES WRONG, DE SEIJUN SUZUKI - NUIT ET BROUILLARD AU JAPON, DE NAGISA OSHIMA - **1961** - COCHONS ET CUIRASSÉS, DE SHOHEI IMAMURA - LA FIN D'UNE DOUCE NUIT, DE YOSHISHIGE YOSHIDA - KILLERS ON PARADE, DE SEIJUN SUZUKI - LES MAUVAIS GARÇONS, DE SUSUMU HANI - LE PIÈGE, DE NAGISA OSHIMA - **1962** - LA SOURCE THERMALE D'AKITSU, DE YOSHISHIGE YOSHIDA - TRAQUENARD, DE HIROSHI TESHIGAHARA - TEARS ON THE LION'S MANE, DE MASAHIRO SHINODA - **1963** - 18 JEUNES GENS À L'APPEL DE L'ORAGE, DE YOSHISHIGE YOSHIDA - ELLE ET LUI, DE SUSUMU HANI - LA FEMME-INSECTE, DE SHOHEI IMAMURA - **1964** - LES ENFANTS MAIN DANS LA MAIN, DE SUSUMU HANI - LA FEMME DES SABLES, DE HIROSHI TESHIGAHARA - FLEUR PÂLE, DE MASAHIRO SHINODA - LES LUNDIS DE YUKA, DE KO NAKAHIRA - DÉSIR MEURTRIER, DE SHOHEI IMAMURA - ÉVASION DU JAPON, DE YOSHISHIGE YOSHIDA - BLACK SUN, DE KOREYOSHI KURAHARA - **1965** - LES SECRETS DERRRIÈRE LE MUR, DE KOJI WAKAMATSU - WHITE MORNING, DE HIROSHI TESHIGAHARA - TRISTESSE ET BEAUTÉ, DE MASAHIRO SHINODA - LES PLAISIRS DE LA CHAIR, DE NAGISA OSHIMA - HISTOIRE ÉCRITE SUR L'EAU, DE YOSHISHIGE YOSHIDA - **1966** - RITES D'AMOUR ET DE MORT, DE YUKIO MISHIMA - LE SILENCE SANS AILES, DE KAZUO KUROKI - THIRST FOR LOVE, DE KOREYOSHI KURAHARA - LE PORNOGRAPHE, DE SHOHEI IMAMURA - QUAND L'EMBRYON PART BRACONNER, DE KOJI WAKAMATSU - CAPTIVE'S ISLAND, DE MASAHIRO SHINODA - LE VISAGE D'UN AUTRE, DE HIROSHI TESHIGAHARA - VIOLENCE EN PLEIN JOUR, DE NAGISA OSHIMA - LE LAC DES FEMMES, DE YOSHISHIGE YOSHIDA - ABORTION, DE MASAO ADACHI - **1967** - À PROPOS DES CHANSONS PAILLARDES AU JAPON, DE NAGISA OSHIMA - LES ANGES VIOLÉS, DE KOJI WAKAMATSU - PASSION ARDENTE, DE YOSHISHIGE YOSHIDA - L'ÉVAPORATION DE L'HOMME, DE SHOHEI IMAMURA - ÉTÉ JAPONAIS : DOUBLE SUICIDE, DE NAGISA OSHIMA - FLAMME ET FEMME, DE YOSHISHIGE YOSHIDA - **1968** - AMOURS DANS LA NEIGE, DE YOSHISHIGE YOSHIDA - LA PENDAISON, DE NAGISA OSHIMA - JOURNAL D'UN VOLEUR DE SHINJUKU, DE NAGISA OSHIMA - LE RETOUR DES TROIS SOÛLARDS, DE NAGISA OSHIMA - PREMIER AMOUR VERSION INFERNALE, DE SUSUMU HANI - THE RUINED MAP, DE HIROSHI TESHIGAHARA - PROFOND DÉSIR DES DIEUX, DE SHOHEI IMAMURA - ADIEU, CLARTÉ D'ÉTÉ, DE YOSHISHIGE YOSHIDA - **1969** - VA, VA, VIERGE POUR LA DEUXIÈME FOIS, DE KOJI WAKAMATSU - LE PETIT GARÇON, DE NAGISA OSHIMA - LA VIERGE VIOLENTE, DE KOJI WAKAMATSU - FOR THE DAMAGED CRUSHED EYE, DE TOSHIO MATSUMOTO - FEMALE STUDENTS GUERILLA, DE MASAO ADACHI - VIOLENCE SANS RAISON, DE KOJI WAKAMATSU - CUBA, MON AMOUR, DE KAZUO KUROKI - DOUBLE SUICIDE À AMIJIMA, DE MASAHIRO SHINODA - WHEN TWILIGHT DRAWS NEAR, DE AKIO JISSOJI - RUNNING IN MADNESS, DYING IN LOVE, DE KOJI WAKAMATSU - LES FUNÉRAILLES DES ROSES, DE TOSHIO MATSUMOTO - EROS PLUS MASSACRE, DE YOSHISHIGE YOSHIDA - **1970** - HISTOIRE DU JAPON RACONTÉE PAR UNE HÔTESSE DE BAR, DE SHOHEI IMAMURA - SEX JACK, DE KOJI WAKAMATSU - SHINJUKU MAD, DE KOJI WAKAMATSU - LA FEMME QUI VOULAIT MOURIR, DE KOJI WAKAMATSU - BURAIKAN, DE MASAHIRO SHINODA - IL EST MORT APRÈS LA GUERRE, DE NAGISA OSHIMA - HANJO MUGEN JIGOKU, DE MASAO ADACHI - MUJO, D'AKIO JISSOJI - PURGATOIRE EROÏCA, DE YOSHISHIGE YOSHIDA - LES ESPRITS MALÉFIQUES DU JAPON, DE KAZUO KUROKI - **1971** - MANDALA, D'AKIO JISSOJI - JETONS LES LIVRES, SORTONS DANS LA RUE, DE SHUJI TERAYAMA - AVEUX, THÉORIES, ACTRICES, DE YOSHISHIGE YOSHIDA - **1972** - L'EXTASE DES ANGES, DE KOJI WAKAMATSU - THE MORNING SCHEDULE, DE SUSUMU HANI - **1973** - LE ROYAUME, DE KATSU KANAI - COUP D'ÉTAT, DE YOSHISHIGE YOSHIDA - **1974** - THE ASSASSINATION OF RYOMA, DE KAZUO KUROKI - **1975** - GOD SPEED YOU, BLACK EMPEROR, DE MITSUO YANAGIMACHI

Édito

PAR CONSTANT VOISIN

Derrière son appellation souvent décriée, la « Nouvelle Vague japonaise » s'avère aussi un raccourci efficace pour parler de la génération de cinéastes ayant tourné dans les années 60 et 70 – en même temps que se déroulait notre Nouvelle Vague à nous, français. D'une manière assez similaire, le mouvement s'organise tout d'abord autour d'une revue : Eiga Hihyo. Ce sera à peu près tout dans la mesure où les problématiques et théories lancées à travers celle-ci par des cinéastes comme Toshio Matsumoto ou Nagisa Oshima apparaissent finalement assez propre à un cinéma japonais. C'est entre autres le côté commercial de la Shochiku, séduite par l'idée de proposer un renouvellement de sa vitrine d'auteurs, ainsi que l'absence d'une constante dans les façons de filmer d'un réalisateur à l'autre qui empêche potentiellement la mention d'une Nouvelle Vague japonaise. La mission de ce numéro, à défaut de vérifier ou non la véracité de ces termes, sera de présenter un panel bref mais le plus large possible des cinéastes majeurs ayant constitué le mouvement.

Les années 60, tout d'abord, coïncident avec une génération d'enfants de la guerre désormais adultes. D'un Japon à l'historique partiellement violent ressort une image : celle de la défaite. En guise d'exemple : Kazuo Kuroki, qui trouvera dans le cinéma un genre d'exorcisme pour sa culpabilité d'avoir survécu là où ses amis sont morts sous les bombes. Lors de la même décennie – et cette fois-ci à échelle mondiale – s'exerce évidemment la libération des mœurs, de même que s'ensuivront les mouvements étudiants qu'on ne présente plus. En témoignent les films d'un Wakamatsu, d'un Adachi ou encore d'un Oshima, la présence de sexe et de violence à l'écran tranchent net avec la période classique menée par des Akira Kurosawa, Mizoguchi, Ozu, Uchida et autres Naruse. Les films d'alors font souvent preuve d'un engagement politique et/ou artistique qui se solde par les textes de brillants théoriciens.

Dans ces nouveaux moyens de mettre en scène le désir et la révolte, nous pouvons ainsi observer la virtuosité dont font preuve de nombreux cinéastes, à l'origine de films qui ne vieillissent pas et demeurent, aujourd'hui encore, d'une flamboyante modernité. Une transition, également, reste visible après Mitsuo Yanagimachi et son *God Speed You Black Emperor*, semblant au commencement même du cinéma de Sogo Ishii et ce que l'on nommerait potentiellement la Nouvelle Vague Super 8 du cinéma japonais. On y croisera alors Kiyoshi Kurosawa, Sono Sion, Naomi Kawase, Shinji Aoyama et d'autres artistes qui continuent de constituer le cinéma japonais contemporain... •

Sommaire

Nouvelle(s) Vague(s) japonaise(s)

Page 6 : Kōji Wakamatsu
Page 9 : Nagisa Oshima
Page 12 : Seijun Suzuki
Page 14 : Le Lac des Femmes
Page 15 : Shōhei Imamura
Page 17 : Concours
Page 18 : Toshio Matsumoto
Page 21 : Hiroshi Teshigahara
Page 23 : Shūji Terayama
Page 27 : Entretion Chiho Yoda
Page 29 : Susumu Hani
Page 32 : Kazuo Kuroki
Page 33 : L'Evasion du Japon
Page 34 : Interview Mathieu Capel
Page 36 : Cinéma 80/90

–

Page 40 : Cahier critiques
Page 42 : Cemetary of Splendour
Page 46 : Trois visions de l'enfer
Page 49 : Woody Allen

–

Staff

Rédacteurs de ce numéro :
Simon Auger, Maxime Barreau, Florian Bodin, Alexandre Caoudal, Romain Fravalo, Nicolas Fréour, Denis Grizet, Titouan Kihal, Simon Pageau, Agathe Presselin, Virgile Van de Walle

Rédacteur en chef :
Constant Voisin

Correction
Florian Bodin, Romain Fravalo, Marylène Garnero, Denis Grizet, Constant Voisin

PLAYLIST de la RÉDACTION

1. *Va, va, vierge pour la deuxième fois* – Ongaku Shûdan Meikyû Seikai
2. *Le Silence sans ailes* – Teizo Matsumura
3. *Les Esprits maléfiques du Japon* – Love Generation – Jacks
4. *Le Sang de l'homme étrange* – Guitar Theme – Satoru Koba
5. *Le Visage d'un autre* – Waltz – Tôru Takemitsu
6. Chikyû wa Jinbutsu Chinretsushitsu – Shinkichi Mitsumune & J.A Seazer
7. Wanna Kiss – Hitomi Tohyama
8. Kôji Wakamatsu M.19 – Jacks
9. *Le Retour des trois soûlards* – Kaette Kita Yopparai
10. Tokyo Junreika – J.A Seazer

Egalement disponible sur https://www.facebook.com/MagGuffin

Nouvelle(s) Vague(s) japonaise(s)

Kōji Wakamatsu, Nagisa Oshima, Seijun Suzuki, Le Lac des Femmes, Shōhei Imamura, Toshio Matsumoto, Hiroshi Teshigahara, Shūji Terayama, Susumu Hani, Kazuo Kuroki, Evasion du Japon, Années 80/90

KÔJI WAKAMATSU 若松

La radicalité comme vertu

PAR FLORIAN BODIN

Lorsque l'on parle du cinéma de Kôji Wakamatsu, il semblerait que l'on fasse souvent référence à une part de sa vie : son activité en tant que yakuza. Une situation aussi inquiétante qu'intrigante, car ces personnages ont toujours représentés - du moins au cinéma - ces gangs de mecs costauds qu'il ne faut surtout pas chercher, dans une ruelle sombre d'un quartier tokyoïte malfamé. Qu'un ancien yakuza atteigne un tel statut, celui-ci ayant réalisé près de cent films dans sa carrière, a le mérite d'amener à se poser la question du *pourquoi* ? Et le *comment* aussi, car à cette époque la situation du cinéma japonais était problématique, entre censure prolifique et nouvelle école d'un cinéma qui se voulait plus en phase avec son époque, à l'instar du cinéma plus classique que le gouvernement japonais tentait de mettre en avant (Akira Kurosawa, Yasujirô Ozu). Pourtant, Wakamatsu ne semble jamais avoir fait partie du clan fermé de la Nouvelle Vague japonaise (bien qu'il ait travaillé avec Nagisa Oshima) : il était encore plus radical, tant est que cela semble avoir défini toute sa vision du cinéma, du point de vue économique comme artistique.

Aucun intérêt ici de retracer toute la vie de Kôji Wakamatsu. Il suffit simplement de préciser que le réalisateur ne souhaitait pas forcément devenir réalisateur au départ, arrivant un peu par hasard dans cet univers après de nombreux déboires judiciaires et financiers. Il voit au départ dans le cinéma un moyen d'y exprimer sa colère : « Etre un yakuza, c'est être et faire des choses qui dérangent les autres, qui leur causent des ennuis. Faire des films, c'est différent. J'ai commencé à réaliser des films parce que j'étais très en colère et je savais que si j'exprimais cette colère dans la vie réelle, je serais devenu un criminel. Ainsi, je pouvais assassiner des personnages que je ne pouvais pas tuer en vrai. Dans le métier de cinéaste, il n'y aucune limite à vos désirs. » (1)

Si Wakamatsu est un homme aux pensées radicales, c'est tout simplement parce qu'il a toujours décidé d'agir en électron libre, jamais soumis au diktat de la pensée, aux normes de la société. Ses seules incartades étant de parfois réaliser des films alimentaires, dans le simple but de renflouer facilement les caisses de sa société de production (Wakamatsu Corporation) quand ses films plus ambitieux ne rencontraient pas le succès escompté. En cela, le réalisateur correspond assez bien à l'image des personnages qu'il dépeint, aux pensées politiques hors-normes et extrêmes, n'arrivant à agir qu'en dehors du groupe. Comme maudits, tous ses personnages agissent plus sous le coup de la frustration que par un réel désir de changement. De là se traduit la plus grande thématique de son cinéma : l'acte sexuel. Sous toutes ses formes, du consenti en passant par le viol et la torture, le personnage Wakamatsien ne s'exprime jamais aussi bien que quand il fait l'amour. Souvent en comparaison, trouve-t-on un personnage plus solitaire, jugé « impuissant » car il agit dans l'anonymat, dans la solitude de l'anarchiste fidèle à ses valeurs. Son film *Sex Jack* (1970) pourrait très aisément servir cette théorie quand le personnage solitaire finit par commettre plus d'actes révolutionnaires à lui tout seul que le groupe d'extrême gauche qu'il cache de la police. Jusqu'à ce que celui-ci aille « *au-delà de la rivière* » (2) qui sépare son quartier du reste de la ville, métaphore du discriminé, du mis à l'écart qui s'insinue dans le milieu bourgeois.

Discriminé, Koji Wakamatsu l'a toujours été (depuis *Les secrets derrière le mur* (1965) (3)), au point qu'il s'en revendique dans son cinéma, tournant même cela à son avantage dans *La saison de la terreur* (1969) où deux policiers surveillent un supposé partisan d'extrême gauche. Cachés en face de son appartement, ils écoutent attentivement ses ébats sexuels, seule preuve qu'ils ont de ses actes anarchiques. Au final, ils semblent bien attirés par la liberté de ce jeune homme, l'insultant de çà et là sans trop de conviction, quand la femme qui les héberge semble vouloir à tout prix le respect de ces représentants de l'ordre. Cette capacité d'autodérision dont Wakamatsu est capable de faire preuve témoigne de sa vision hypocrite des gens qui l'entourent ; de toute une société qui l'insulte pour finalement agir dans le même sens que lui par la suite. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle il cessera de continuer dans le genre du *pinku eiga* (ndlr : le

cinéma pink était un genre d'exploitation érotique japonais) - duquel il se servait pour mieux y insérer ses idées politiques - quand les critiques et les opportunistes verront là une gigantesque manne financière (les films ne coûtaient qu'environ trois millions de yens (4)). Sa théorie est simple :
« Le pink doit rester dans l'ombre et c'est au milieu du mépris et des insultes que naissent des œuvres de qualité. C'est dans ces conditions qu'on peut tout oser et réaliser des films extravagants. » (5)

En somme, Wakamatsu fut toujours un artiste fidèle à ses convictions, convaincu que le cinéma est politique, qu'il est utile à la société dans sa capacité d'insuffler un désir révolutionnaire dans l'esprit du public, et par là une évolution sociale. Si ces films sont éminemment politiques et revendicateurs, ils ne sont en rien un appel à la violence groupée. Il préfère la prise de conscience individuelle, qui engendrerait à elle seule une « *révolution silencieuse* » (6) sans rendre nécessaire la création de partis politiques qui, d'une manière ou d'une autre, se trouveraient rongés par la nécessité d'y créer un pouvoir dominant. Ses films, souvent réalisés en quelques jours, sont alors comme des testaments de l'époque, mêlant de véritables images de manifestations, de répression, et des hommages à ceux qui lui ont permis de continuer à réaliser ses films dans une complète liberté. Cette part "fauchée" de son cinéma offrait là la plus grande satisfaction de son cinéma, ouvrant finalement plus d'horizons techniques que les réalisateurs de la Nikkatsu ou de la Shochiku disposaient avec leurs énormes budgets. Un film comme *Quand l'embryon part braconner* (1966) ne possèderait pas cette force si les mouvements de caméra étaient plus élaborés. Il puise ses idées dans l'immobilisme, dans le lieu clos et la pluie assourdissante qu'on entend hors-champ, dans le bruit des coups de fouet et des gémissements. Il en va de même pour *Les Anges violés* (1967) où le noir et blanc agit comme métaphore d'une époque aseptisée et perdue, avant qu'un plan en couleurs dans lequel le cadavre écorché d'une femme ne devienne la représentation d'une frustration déchaînée.

Les films de Wakamatsu ne sont pas tous mémorables : il en a tellement réalisé qu'il est évident que certains sont artistiquement inutiles, réalisés dans l'urgence car nécessaire au fonctionnement de sa société. Lui arrivant de réaliser jusqu'à près d'une dizaine de films dans l'année, il se répète, ressassant souvent les même thématiques. Mais c'est bien dans la forme qu'on trouve le plus de plaisir à regarder son œuvre, dans cet habile mélange de violence et de sérénité, dans la représentation d'une société encore

traumatisée par la bombe atomique, qui n'arrive pas à agir. On est bien loin des films historiques réalisés auparavant, sorte de fétichisme des racines japonaises que le gouvernement souhaitait absolument mettre en avant. Quand *Les Secrets derrière le mur* fut sélectionné au Festival de Berlin en 1965, par chance, cela fut un coup de pied dans la fourmilière, engendrant alors des productions successives pour Wakamatsu. Offrant à tous la possibilité de voir une société japonaise bien loin des clichés ancestraux, bien loin de la noblesse qu'on lui attribuait tant elle possédait en elle une part autodestructrice. A l'image des deux héros de *Va, va, vierge pour la deuxième fois* (1969), elle possède une part enfantine et adulte, est immature dans ses décisions citoyennes, et semble vouée à n'agir que dans l'immédiateté avant de disparaître dans les ténèbres. •

(1) Propos recueillis lors d'un entretien en septembre 2007.

(2) Propos tenus par le héros de *Sex Jack*

(3) Le film a engendré un incident diplomatique entre l'Allemagne et le Japon, jugé pornographique et indécent.

(4) Environ 30 000€ actuels.

(5) Dans *Entretien avec Koji Wakamatsu*, Go Hirasawa, publié dans *Koji Wakamatsu, cinéaste de la révolte*, p. 171, Eds. Imho, 2007.

(6) Dans *Entretien avec Koji Wakamatsu*, Go Hirasawa, publié dans *Koji Wakamatsu, cinéaste de la révolte*, p. 157, Eds. Imho, 2007.

.....

Filmographie sélective

1966
Les Secrets derrière le mur
Quand l'embryon part braconner

1967
Les Anges violés

1969
La Saison de la terreur
Running in Madness, Dying in Love
Naked Bullet
Violence sans raison
Va, va, vierge pour la deuxième fois
La Vierge violente

1970
Shinjuku Mad

1971
Armée Rouge - Front de Libération Palestinien - Déclaration de guerre mondiale

1972
L'Extase des anges

2009
United Red Army

2010
Le Soldat dieu

2012
25 novembre 1970 : le jour où Mishima choisit son destin

Nagisa Oshima

1959 : *Une ville d'amour et d'espoir*
1960 : *Contes cruels de la jeunesse*
1960 : *L'Enterrement du soleil*
1960 : *Nuit et brouillard du Japon*
1961 : *Le Piège*
1962 : *Le Révolté*
1965 : *Les Plaisirs de la chair* (6)
1966 : *L'Obsédé en plein jour* (4)
1967 : *Carnets secrets des ninjas*
1967 : *À propos des chansons paillardes au Japon* (3)
1967 : *Eté japonais : double suicide* (1)
1968 : *La Pendaison* (5)
1968 : *Le Retour des trois soûlards* (2)
1968 : *Journal d'un voleur de Shinjuku*
1969 : *Le Petit garçon*
1970 : *Il est mort après la guerre*
1971 : *La Cérémonie*
1972 : *Une petite soeur pour l'été*
1975 : *The Battle of Tsuchima*
1976 : *L'Empire des sens*
1978 : *L'Empire de la passion*
1983 : *Furyo*
1986 : *Max mon amour*
1991 : *Kyoto, My Mother's Place*
1999 : *Tabou*

Seijun Suzuki

PAR DENIS GRIZET

Histoire d'une prostituée (1965)

La Jeunesse de la Bête : les géants aussi ont commencé petit

Seijun Suzuki, de son vrai nom Suzuki Seitarō, est un grand réalisateur. Né en 1923 dans un Japon impérialiste, à l'économie verrouillée et au milieu cinématographique dominé par des majors puissantes, Suzuki a été et est toujours un grand créateur. Pourtant, Suzuki n'était pas attiré par le cinéma. Suzuki n'a pas été formé pour le cinéma. Suzuki ne pensait même pas faire du cinéma. Pourtant…

Rejoignant l'armée alors qu'il avait à peine vingt ans (et en pleine Seconde Guerre mondiale), le goût du sang lui sera bien amer : son art, s'il est imprégné de violence, n'est jamais là pour la glorifier. Absurdité du comportement humain face à la misère de l'existence, les balles et les coups ne sont chez lui que des événements dépourvus de sens mais non de conséquences. La violence, si elle fait partie de la condition humaine, reste inexcusable et injustifiable : seul reste, sans doute, un plaisir esthétique coupable qui est celui de tout spectateur de cinéma et de tout amateur de *yakuza eiga* (ndlr : film de yakuzas). Et cela, Suzuki le sait.

Après avoir tenté de rejoindre l'université de Tokyo afin d'y étudier le commerce, Suzuki rejoint la Shochiku en tant qu'assistant-réalisateur en 1948, plus par dépit que par envie : il décrit lui-même cette entrée dans le cinéma comme « un accident », alors qu'il souhaitait simplement devenir « businessman », un rêve de jeunesse comme un autre, après tout. Il exerça cette profession seulement 6 ans, jusqu'en 1954, date à laquelle il décide de rejoindre la Nikkatsu, ce studio lui offrant de meilleures possibilités d'avancement dans le système hiérarchique complexe des majors. Dès 1956, il réalise ses premiers long-métrages.

Verront le jour de nombreux films de genre, *yakuza eiga* pour la plupart (parfois teintés de *pinku*) et toujours indisponibles dans l'hexagone, aux rythmes de 3 ou 4 par an : la production impose en effet à ses réalisateurs une méthode de travail visant à assurer une rentabilité élevée (scénarios préparés à l'avance, format d'image, noir et blanc ou couleurs, acteurs sous contrat, …).

Mais si Suzuki a ressurgi des méandres du Temps c'est que son œuvre, loin de se limiter à une production commercialement rentable, a su se nourrir d'une expérience fournie par ses nombreux tournages et serpenter entre les replis de la machine gigantesque qu'est le système des studios japonais. Respectant les délais, les conditions et rapportant de l'argent, Suzuki est un bon élément. Progressivement, il commence à interroger son médium, à tenter de transcender son propre rôle de rouage. Il ne fallait pas nourrir la Bête.

La Marque du Tueur : un cinéaste et son style

En 1963 sortent *Détective Bureau 2-3* et *La Jeunesse de la bête*. Ce diptyque, dans lequel Joe Shishido (et son faciès si particulier) tient les rôles principaux pour la première fois chez Suzuki, marque une nette rupture dans sa filmographie. Il qualifiera lui-même *La Jeunesse* de son premier film en tant qu'auteur. Venant rompre avec une certaine routine des films de yakuzas, le réalisateur s'accorde enfin (après près de 30 réalisations) une véritable part de liberté. C'est que, dès ces deux films, le japonais entre dans une lecture subversive du genre, tout en feignant habilement d'en faire pleinement partie.

La figure du yakuza est tutélaire au Japon. Sa violence est considérée comme raisonnée et juste car basée sur un code de l'honneur rigoureux garantissant l'équité de la sentence, le cas échéant. Le yakuza est un hors-la-loi, mais qui respecte très scrupuleusement sa propre loi. Ainsi, nombre de films mettent en images et en sons la manière dont la tradition se perpétue invariablement. L'ordre règne car certains sont là pour faire appliquer les règles. Durement mais (toujours) justement, les yakuza veillent au grain : la police travaille en collaboration avec eux et ils régulent tous ensemble les activités illicites (jeux, boissons ou cigarettes illégalement importées, prostitution, etc.). Or, pour Suzuki, la vio-

lence ne peut pas être juste et la Justice ne peut être violente. Il relègue dans ses films la brutalité, les règlements de compte ou les fusillades à des éléments purement esthétiques. Son cinéma ne prêche pas, et surtout pas contre la violence. Il la relègue simplement à ce qu'il croit être sa vraie nature : un phénomène énergétique puissant, aux lourdes et désastreuses conséquences. Loin de la nier, il lui refuse plutôt le rôle moteur dans le champ de la dramaturgie. Suzuki n'est pas (et heureusement, me permettrais-je d'ajouter) un militant de la non-violence. Il renvoie la violence à ce qu'elle est : une force destructrice, génératrice de confusion sociale. Pur phénomène nihiliste donc, dont toute valeur progressiste ne serait que spéculée.

S'ensuit donc dans ses films une distorsion de la figure archétypale : l'Autorité est remise en question car déclarée sans fondement réel. Si le yakuza peut être moteur du rire, si son rôle de tuteur est nié, si l'omerta n'est plus, alors rien n'est plus. Suzuki tempère lui-même cette « étiquette subversive » qu'on lui accole souvent, c'est pour insister sur l'aspect « amusant » de ses films, niant ainsi toute volonté explicitement militante. Or, il me semble que c'est bien cela qui fonde la puissance politique (tout en excluant le domaine hermétique du volontarisme) de son cinéma : plus qu'un discours raisonné sur la place d'un groupe dans la société (ou de ce même groupe au sein du cinéma de son époque), c'est bien la destruction de l'assise traditionnelle par l'art qui fait, ou tout du moins qui peut faire, vaciller durablement l'ordre établi.

Le Sommeil de la Bête : la Chute

Poursuivant son travail de déconstruction (car c'est bien de cela qu'il s'agit : d'une volonté non pas de remplacer une norme par une autre mais bien de faire chuter certains faits constitutifs d'une certaine identité nationale) malgré les avertissements et les menaces de la production, Suzuki construit une œuvre originale (neuve et débordante de vitalité) entre 1963 et 1967. Le sublime *La Barrière de chair* (1964) s'attaque, à coups de couleurs bariolées, à l'impérialisme américain et à la question (et non au *problème*) de la prostitution. *Le Vagabond de Tokyo* (1966) revisite la figure du bandit errant, luttant seul contre tous : les teintes y sont étincelantes et déroutantes (des filtres ou des décors surprenants), la mise en scène étonnamment baroque (angles de caméra, découpages dans le cadre…). Le film oscille entre polar, comédie musicale (oui, vraiment !), érotisme, mélancolie, violence sourde, espoir et nihilisme. *Élégie de la bagarre* ou *La Vie d'un tatoué*, valent aussi largement le visionnage : rien que leurs titres suscitent des désirs étranges …

En 1967 sort *La Marque du tueur.* Véritable objet cinématographique non-identifié, ce long-métrage est le pinacle du travail de sape de Suzuki. Le film est une expérience précieuse pour qui s'intéresse aux échanges fertiles entre cinéma de « genre » et film « d'auteur ». Si le métrage reste un yakuza-eiga, le réalisateur développe un style si personnel et si déstabilisant que le film ne peut décemment plus relever d'un cinéma disons « commercial ». Le scénario convoque un réseau complexe de relations sensorielles plus qu'un simple enchaînement narratif, le cadrage baroque fait surgir au cœur de l'image une douce étrangeté, la construction des différents personnages rend impossible l'identification, le montage vient constamment briser un rythme pourtant déjà sensiblement heurté et la texture de l'image se ressent sur un mode plus proche du vibratoire que du pur visuel. Si le film est aujourd'hui régulièrement décrit comme, s'il en est, un chef-d'œuvre, il brisa pourtant net la carrière de l'auteur. Renvoyé par le studio, ou plutôt banni, Suzuki se trouvera rejeté par le milieu professionnel qui l'avait vu naître. Malgré le soutien de nombreux auteurs japonais (Oshima et le reste de la Nouvelle Vague notamment), de cinéphiles et de professionnels, Suzuki ne pourra pas tourner de films pour le cinéma pendant 10 ans : il travaillera pour la télévision (séries, téléfilms), la publicité ou le cinéma d'animation.

Des types qui comptent sur moi : nouvelle jeunesse

Aujourd'hui redécouvert (ou même exhumé), Suzuki est un cinéaste célébré. Considéré comme une des influences majeures de la Nouvelle Vague japonaise (et revendiqué comme tel par Oshima notamment), ses films font l'objet de ressorties en salles, d'éditions DVD et Blu-ray, d'articles dans la presse spécialisée (notamment *Les Cahiers du cinéma*), en France et en Europe comme aux États-Unis. Ayant réalisé dix films depuis 1977 (date de son retour en tant que réalisateur de long-métrages pour le cinéma) et étant une des influences importantes de réalisateurs majeurs de ce début de 20ème siècle (Wong Kar-Wai, Jim Jarmusch (ndlr : *Ghost Dog* reprenant *La Marque du tueur*), Tarantino, pour ne citer qu'eux), le cinéma de Suzuki semble enfin être reconnu à sa juste valeur : complexe et jouissif mais aussi, malgré tout, empreint d'une farouche liberté. •

Le Lac des Femmes

PAR ROMAIN FRAVALO

Mariko Okada que Yoshida n'ose pas filmer nue dans des draps blancs. La caméra se détourne, intimidée, glisse sur le lit défait par les étreintes des amants. Mariko Okada incarne Miyako Mizuki – incarnent l'Eros. Rien n'est plus désirable que ce qu'on ne peut atteindre immédiatement. C'est dans cette confrontation entre l'érotisme et la pudeur que repose toute la beauté de ce film, plus encore que dans la mise en scène et la structure désaxée, bancale, des plans, qui soulignent l'instabilité et la fuite constante des personnages.

Les fuites des trois personnages principaux sont des fuites en avant, des fuites vers quelque chose. Ce quelque chose est ce qu'elles ont en commun ; les fuites de Miyako la femme, Kitano l'amant et Ginpei le voleur ont tous pour moteur l'Eros. Les deux hommes en trouvent l'incarnation en Miyako, donnant ainsi à leurs désirs un caractère charnel et faisant d'elle le réceptacle de leur jouissance. Dès lors, ils veulent la posséder. Mais elle leur échappe. Elle leur échappe car le malheur de Miyako est que son Eros est dématérialisé, c'est un sentiment – elle ne court après personne, seulement après l'inatteignable. C'est vers cet inatteignable qu'elle tend la main dès le premier plan du film alors qu'elle fait l'amour avec Kitano, comme si le corps de son amant ne lui offrait pas cette jouissance tant espérée. On retrouvera cette même impression de plaisir incomplet lorsqu'elle s'abandonnera à Ginpei. On la découvre alors immobile, comme à demi morte au milieu des étreintes de cet autre homme. Aucun homme, ni son mari, ni ses amants n'arrivent à la combler. Mais les hommes aussi sont frustrés par leur incapacité à se mettre à sa hauteur, se retrouvant seuls face à l'impossibilité de la garder pour eux, condition sine que non de la satisfaction de leur Eros.

Le Lac des femmes nous propose le désir comme ce qu'il y a de plus haut, le fantasme comme ce qu'il y a de plus jouissif ; vouloir le réaliser ne mène qu'à des déceptions. Alors, déçu, on ne fait que fuir en avant, en vain.

Il y a le désir et il y a …

… le désir, rien d'autre.

Shohei Imamura par Nicolas Freour

Shohei Imamura est l'un des piliers fondateurs de la Nouvelle Vague japonaise au même titre que Nagisha Oshima ou encore Masahiro Shinoda. Caractérisé par une réalisation à la fois inventive et provocante, le cinéma d'Imamura se distingue également par le choix de sujets tabous, comme la pornographie dans *Le Pornographe, introduction à l'anthropologie* (1966), les disparitions au Japon dans *L'Évaporation d'un homme* (1967) ou encore la place des femmes dans *La Femme-insecte* (1963).

Imamura passe une grande partie de son enfance en compagnie de malfrats et de prostituées, ce qui lui donnent une certaine idée du Japon qu'il réutilisera plus tard dans ses œuvres. Il se fait connaître dans les années 1960 en bouleversant hiérarchie et codes établis grâce à des œuvres qui dénoncent la société japonaise ainsi qu'à son style particulier mélangeant documentaire et fiction. Durant sa carrière de réalisateur indépendant, il aborde le thème de la place de la femme et de la geisha au Japon, ainsi que la situation de la classe populaire dans le Japon de l'après-guerre. Certaines de ses réalisations dégagent l'impression de réels et de naturel, faisant croire que nous ne sommes pas dans une fiction, mais plus dans un documentaire suivant fréquemment l'histoire d'un personnage particulier.

Imamura est découvert pour la première fois en France dans les années 60 avec *La Femme-insecte*, puis grâce à ses longs métrages *La Ballade de Narayama* en 1983 et *L'Anguille* en 1997 qui ont tous les deux obtenus une Palme d'or au Festival de Cannes. Après avoir pris ses distances avec les sociétés de production, celles-ci ne lui garantissant pas une liberté totale, il crée la sienne en 1965 : Imamura Productions. Sa dernière réalisation est un court métrage qui s'inscrit dans le projet *11'09»01 - September 11* (2002) qui réunit plusieurs grand réalisateurs internationaux. Ses films auront été fortement influencés par sa vie qui, comme ses films, aura été très variée. Son décès, le 30 mai 2006, marquera la fin de sa carrière, laissant derrière lui une œuvre inachevée.

L'Evaporation de l'homme, est un long métrage réalisé en 1967 qui, d'après le film lui-même, est une fiction documentaire ayant pour but de dénoncer le nombre inquiétant de japonais disparus à cette époque – 90 000 par an selon le réalisateur. Ici, Imamura nous fait suivre deux protagonistes à la recherche d'Oshima, un homme d'une trentaine d'années qui a subitement disparu. La femme d'Oshima et le réalisateur (Shohei Imamura jouant dans son propre film) sont, pendant la première partie du film, en train de chercher l'homme en question, jusqu'au moment où la mise en scène ne se soucie plus de l'homme disparu et se concentre sur le conflit entre sa femme et sa sœur, une geisha qui, d'après certains témoins, avait des relations inhabituelles avec Oshima. Le film se conclue par la révélation que ce long métrage n'était pas qu'un simple documentaire mais une fiction mise en œuvre afin de susciter l'intérêt des spectateurs sur ce problème majeur dans le Japon de l'époque.

Le Pornographe, introduction à l'anthropologie est un film réalisé en 1966, qui suit l'histoire de M. Ogata, un réalisateur de films pornographiques, qui doit faire face à de nombreuses complications dans la pratique de son activité. Le problème est que sa famille ne sait rien de la vraie nature de sa profession, le croyant vendeur de matériel médical. De plus, les gangsters l'escroquent et lui prennent le peu d'argent qu'il lui arrive d'obtenir. Outre cette première activité professionnelle, M. Ogata est aussi un proxénète qui fait passer certaines de ses prostituées pour vierges auprès de ses clients. Le film critique la situation économique du Japon d'après-guerre en se concentrant en particulier sur les réalisateurs de films pornographiques et sur la classe populaire japonaise. Imamura porte un point de vue sur la religion en nous montrant les croyances en la réincarnation de cette famille. Le thème de la femme est encore un thème important dans cette histoire, car l'homme en question est entourée de femmes (actrices porno, prostituées, femme, fille....), mais ne se sent pas pour autant satisfait, même au vue du désir qu'il a pour sa fille. •

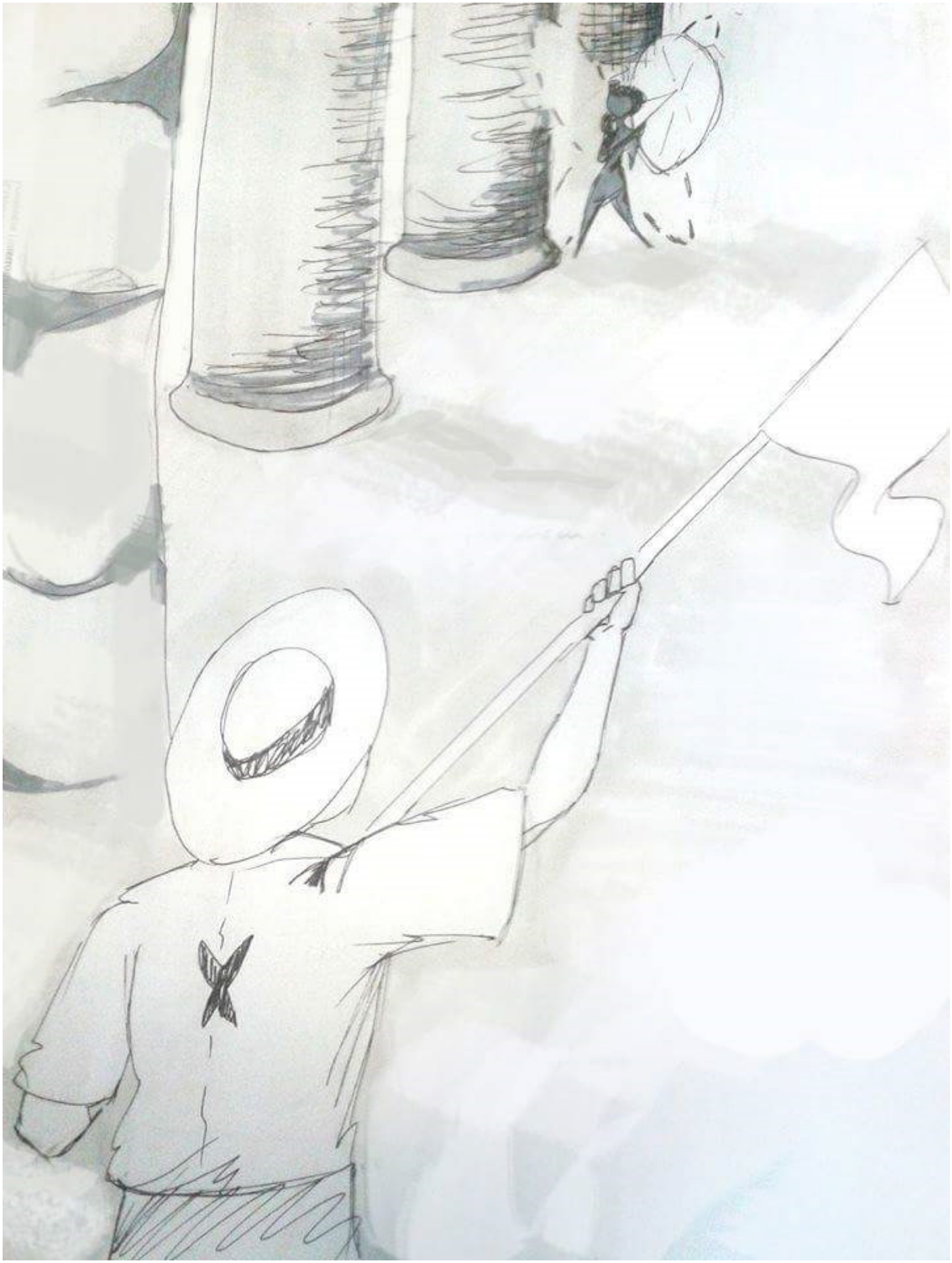
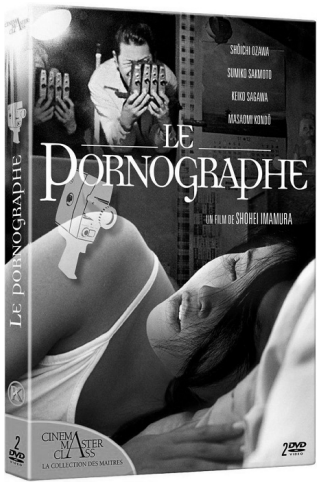
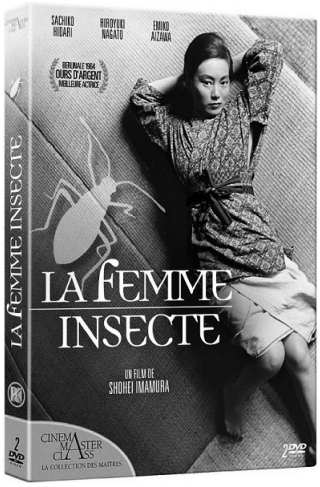


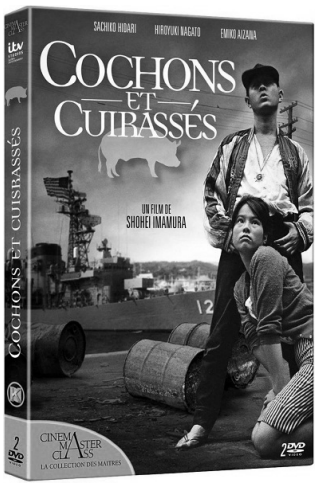
Illustration de Nora Mot, inspirée du *Silence sans ailes* de Kazuo Kuroki

映画を見たかったら

Concours







Sortie le 3 novembre
(valeur initiale : 19,99€)

1 DVD de chaque titre à gagner...

Bonus
Analyse des films par Stephen Sarrazin et Julien Sévéon
Documentaire de Paulo Rocha «Shôhei Imamura, le libre penseur»
Livret de Bastian Meiresonne

En partenariat avec Elephant Films

Envoyez un mail avant le 15 décembre à *magguffin.lemag@gmail.com* en précisant le titre de votre choix...

Oh, l'empire des roses

おお、薔薇たちの帝国

Le cinéma de Toshio Matsumoto

PAR CONSTANT VOISIN

De tous les cinéastes de la Nouvelle Vague japonaise, Toshio Matsumoto s'impose comme l'un des plus expérimentateurs, s'avérant en parallèle une figure majeure de l'avant-garde japonaise en même temps qu'un important théoricien. Initialement amateur de peinture, étudiant en neurologie, puis apprenti au sein de la *Shin Riken-eiga*, Matsumoto se lance d'abord dans le film institutionnel mais ne se cantonne pas au simple médium cinéma, touche également au théâtre, aux installations d'art contemporain, à la photographie etc. Cela lui vaut une renommée actuelle plus conséquente dans le milieu des galeries d'art qu'en tant que cinéaste, comparé à certains de ses pairs de l'époque que sont Oshima, Wakamatsu et autres Yoshida – dont le regain d'intérêt demeure malgré tout récent en France. Ce sont ces mêmes réalisateurs qui, dans les années 60 et 70 subissaient certaines railleries d'un Toshio Matsumoto au tempérament fort – le même racontant s'être plusieurs fois fait arrêté par la police tokyoïte pour avoir séché les cours dans le but d'aller au cinéma. Ses courts et moyens métrages reflètent on ne peut mieux l'imperfection tatillonne – bien que frontale – et la dimension de recherche quasi-inhérente au simple statut d'œuvre expérimentale, et sa création la plus fameuse, *Les Funérailles des roses,* porte ainsi en elle la stature de film-somme, rassemblant le meilleur des métrages l'ayant précédée.

Dès les débuts, avec des documentaires comme *The Weavers of Nishijin* (1961), Matsumoto présente une certaine stylisation, éloignant le spectateur de ce que l'on nommerait « cinéma vérité » : gros plans sur couture de kimonos et voix off en décalage avec l'image de par ses propos poétiques. Cela s'explique par Matsumoto pesant le pour et le contre du cinéma d'avant-garde et du documentaire pour décider d'y trouver une alternative mêlant les deux registres. Dans *The Song of Stone* (1963), Matsumoto continue de radicaliser son style en prenant des photographies de pierres pour en parler comme des morts revenant à la vie par la pioche du tailleur. Le rapport entre le son et l'image, également, se précise, avec des sons de pierre ajoutés à la musique, de même que le cinéaste commence à travailler son image : tourbillons de caméra et

utilisation de filtre négatif contribuent à l'appropriation du réel pour la forme intermédiaire propre à Matsumoto. En 1967, après une interdiction supposée de télévision et de cinéma, Matsumoto se jette sur l'occasion des *Mères*, documentaire à forme plus classique bien que très soignée, filmé dans des plages et villages d'Afrique, dans les campagnes asiatiques, à Paris et à New-York. Dans cette dernière ville, Matsumoto y découvrira le cannabis et le LSD qui l'inspireront fortement pour son brouillage de la réalité dans ses films.

Les Mères, bien que projet de commande mené par un cinéaste en retenue risquant la suite de sa carrière avec ce moyen-métrage, s'avère probablement l'une de ses œuvres les plus brillantes en ce qu'elle comporte déjà tout ce qui, l'année suivante, composera *Les Funérailles des Roses*. Comme un moyen d'apprivoiser son décor pour mieux en comprendre la complexité, Matsumoto filme tout autant les êtres humains que les bâtiments constituant les rues de New-York, les appartements de Paris, les marchés aux mille couleurs d'Afrique… Cet abreuvage de cultures étrangères contraste beaucoup avec le reste du cinéma japonais qui, lorsqu'il traite du reste du monde, prend la forme des envahisseurs américains libidineux, avides de pouvoir et d'argent – *Neige noire* (1965, Tetsuji Takechi), *Cochons et Cuirassés* (1961, Shōhei Imamura) et, plus tard, dans les premiers romans de Ryû Murakami… – ou, plus tôt chez Ozu, constitue une menace pour le cocon familial et les valeurs traditionnelles japonaises. Aussi, l'aspect documentaire des *Mères* paraît de nouveau trouble. Les portraits de mères des quatre coins du monde amènent certes vers un portrait plus politique des milieux dans lesquels elles vivent, alternant furtivement et sans accentuation un portrait de JFK dans l'appartement new-yorkais où une femme se trémousse sur du jazz énergique à des camions de l'armée US au Vietnam. *Les Mères* remportera le Grand Prix du festival international du documentaire de Venise.

De *For the Damaged Right Eye*, initialement installation sur trois écrans, nous ne pouvons désormais voir que la fusion de ces derniers comme un split-screen continu, parfois renforcé par une surimpression. Le court-métrage de 12 minutes fonctionne comme un retour sur la décennie des années 60 : ses soirées en bar undergrounds, jazz en fond, ses émeutes d'étudiants et de CRS. En même temps, c'est la révolution des mœurs. Les hommes s'y changent en femme et la publicité même affiche désormais son érotisation. *For the Damaged Right Eye* comporte en lui une importante charge historique qui prend la forme – largement esthétisée – d'une expérimentation pouvant largement constituer une introduction à l'univers des *Funérailles des roses*, premier long-métrage en même temps que première fiction. Ce dernier s'ouvre sur deux corps dans une photographie à la pâleur quasi-uniformément blanche. Une scène érotique résonnant avec l'*Eros + Massacre* de Yoshishige Yoshida, sorti la même année. Pour le reste, Matsumoto filme tout et rien à travers le Shinjuku Nichome, quartier gay de Tokyo. Les gens y copulent, font tourner joints sur joints, se démènent sur du bebop ou du free jazz, se travestissent, défilent silencieusement dans la rue en costumes d'irradiés… À l'inverse des premiers courts-métrages de Matsumoto, *Les Funérailles des roses* se sert de la fiction pour en tirer un aspect documentaire et documentant.

Le réalisateur a maintes fois déclaré la guerre à la narration, qu'il voit comme des chaînes réduisant le cinéma à l'esclavage. *Les Funérailles des roses* s'en tire ainsi 1h30 durant sans fil conducteur, partant dans tout les sens sans semer le spectateur pour autant, sans ennuyer, pour finalement aboutir sur un semblant d'intrigue œdipienne d'un quart d'heure – davantage comme prétexte que comme motif. Les idées novatrices fusent à chaque plan, mêlant divers arts, divers univers, comme une amélioration flagrante de la réalité. Pour appuyer sa volonté, Matsumoto déclara : « mes intentions étaient de bouleverser le schéma habituel d'un monde double divisant les faits et la fiction, les hommes et les femmes, l'objectif et le subjectif, le mental et le physique, la candeur et la mascarade, la tragédie et la comédie. » Si ces propos renvoient l'image d'une ambition respectable, elle ne représente que partiellement l'étendue de ce chef-d'œuvre à la complexité fascinante. La virtuosité de Matsumoto faisant s'accélérer les personnages au son de l'*Orphée aux Enfers* d'Offenbach, ainsi que le personnage d'Eddie – interprété par le brillant Peter – sont deux des tableaux que l'ont retrouvera sans effort dans l'*Orange mécanique* de Kubrick qui se sera dit impressionné et inspiré par le champ des possibles exploré par le réalisateur japonais. Emergent également des questionnements sur le genre humain et la métamorphose en bête d'un personnage poussé à ses retranchements – thème principal de *Pandemonium* (1971).

Dans ce dernier, Matsumoto exploite beaucoup moins de ressources que pour *Les Funérailles des roses*. Son *jidai geki* (film d'époque), racontant l'histoire d'un samouraï ridiculisé par la femme dont il est dingue, ressemble davantage à du Masahiro Shinoda de par sa modernisation formelle du genre : la mise en scène, audacieuse, repose essentiellement sur l'obscurité appuyée de l'image. Des décors quasiment absents – lorsqu'ils ne ressemblent pas à une scène de kabuki – et des personnages éclairés comme au temps de l'expressionnisme

forment un univers cauchemardesque où Matsumoto se plaît à démolir les barrières. Les champs/contre-champs, par exemple, se font parfois de façon linéaire, le face à face se changeant ainsi en côte à côte par la magie du montage. De même, le récit se trouve éclaté en une multitude de retours en arrière où les personnages subissent des configurations narratives différentes autour d'un même meurtre ; comme une discussion de bistrot où des villageois feraient part de toutes leurs hypothèses sur le coupable et ses raisons. *Pandemonium,* malgré une certaine originalité, aura cependant eu le malheur d'avoir été réalisé après *Les Funérailles des roses. The War of the 16 Year Olds* (1973), en comparaison de ces deux longs-métrages, paraît surprenant de classicisme dans la mise en scène, bien que traitant des thèmes similaires au premier long-métrage (la filiation et son côté empoisonné notamment) et s'avérant brillant sans, toutefois, sembler vouloir innover.

À la suite de cette imposante trace laissée dans la Nouvelle Vague japonaise, Toshio Matsumoto se sera consacré à des expérimentations diverses dont certaines – *Phantom* (1975), *Everything Visible is Empty* (1975) ou encore *Engram* (1987) – comme de surprenants essais visuels. D'autres, en animation 3D, sont empreints d'un certain psychédélisme, tels que *Sway* (1985), *White Hole* (1979) ou encore *Enigma* (1978). Sa carrière se clôturera avec *Dogra Magra* (1988), après quoi il enseignera les arts à l'Université de Kyoto. Bien que toujours en vie, Toshio Matsumoto s'est aujourd'hui retiré de la création artistique, laissant derrière lui une œuvre foisonnante… •

Engram (1987)

Phantom (1975)

L'Homme-insecte

虫の男

La Femme des sables, de Hiroshi Teshigahara

PAR ALEXANDRE CAOUDAL

Jean-Henri Casimir Fabre, poète et entomologiste français passablement inconnu dans son pays d'origine, connaît cependant une admiration durable en Orient et particulièrement au Japon, où son travail est cité dans des manuels scolaires d'école primaire. Mêlant dans ses ouvrages l'exercice du philosophe, du scientifique et du littérateur, il est considéré comme ayant été un des précurseurs de l'éthologie – étude biologique des comportements animaliers.

De ces deux disciplines – entomologie et éthologie – et de leurs occurrences dans la sphère cinématographique, on peut mentionner quelques illustrations. Il y a les inserts de scorpions au début de *L'Âge d'or* (1930) de Luis Buñuel, semblant extrait d'un film scientifique, et les épinglages d'insectes puis le harponnage d'un homme dans *La Baie sanglante* (1971) de Mario Bava. Le premier film se soucie toutefois peu d'éthologie, d'une étude « raisonnée » du comportement, qu'il délaisse au profit d'une charge brutale envers tous les symboles du pouvoir (bourgeoisie, Église…) dans la manifestation libérée des désirs réciproques et refoulés d'un couple. Le film de Bava quant à lui schématise à l'extrême son jeu de massacre (un des titres alternatifs de son film était *Réaction en chaîne*), qui, bien que rôdé dans l'exécution de son protocole, se boucle fatalement et ne révèle rien de l'intention profonde de ses personnages – si ce n'est la fortune matérielle.

S'il est un exemple filmique d'insertion de ces deux disciplines dans son écriture, ce serait sans doute *La Femme des sables* (1964), film d'Hiroshi Teshigahara. On s'intéresse alors à un instituteur, entomologiste amateur, Niki Junpei, cherchant une

nouvelle espèce de cantharide dans les dunes avant d'être pris dans un traquenard tendu par des villageois fourbes et désœuvrés, luttant inlassablement contre le sable qui envahit tout et provoque la pourriture. Coincé au fond d'une fosse, en compagnie d'une femme ayant perdu son mari et son enfant dans les dunes, au sein d'une maison en partie recouverte par les sables, l'instituteur se voit dérober progressivement ses libertés et rabaissé à la condition d'un insecte.

Teshigahara était également peintre et pratiquait l'ikebana – l'art nippon de l'arrangement floral – comme son père. L'usage qu'il fait de son savoir-faire de plasticien dans les gros plans sur les insectes et sur le sable – le film s'ouvre sur un plan macroscopique des grains – permet d'établir des corrélations de significations homme/insecte à la fois plus discrètes, plus nombreuses et plus efficientes dans le sensualisme de par le réseau qu'ils établissent. Les insectes qui s'enlisent dans le sable pour fuir l'épinglage, ceux qui rampent, qui tentent vainement de remonter une dune trop raide dont le sable se défile et coule sous ses pattes sont autant de métaphores visuelles qui font écho aux situations physiques et métaphysiques des deux personnages principaux. Les villageois viennent régulièrement subvenir à leur besoins alimentaires en leur descendant des ravitaillements dans la fosse, ils les observent et s'immiscent dans la vie du couple, allant jusqu'à leur exiger de copuler en public, tout ce que l'on pourrait exiger de sujets d'observation reclus dans un vivarium.

Cette existence au crochet d'une communauté archaïque au bord de l'extinction ramène Niki Junpei à une vie primitive, se résumant à la satisfaction de ses besoins et à la lutte contre un désastre écologique inéluctable, tout comme sa nouvelle partenaire, qui moins qu'une complice des geôliers, a elle aussi abdiqué face aux désastres rencontrés. À la fois animaux emprisonnés dans un habitat sommaire rappelant les premiers japonais se réfugiant dans des abris quasi-utérins semi-enterrés, et êtres humains en pleine régression oubliant les notions de civilisation dont ils sont complètement coupés – les personnages envisagent de communiquer par le biais de « corneilles voyageuses » et la femme désire fortement posséder une radio –, le film, par son attention apportée aux gestes du quotidien redéfinis par l'espace coercitif de la fosse permet l'établissement d'une métaphysique que nous pourrions qualifier de « l'homme-insecte ».

Le fait que le personnage principal éprouve sensuellement et pratiquement des conditions de vie antédiluviennes le ramène à un état animal transitoire, à mi-chemin. L'instinct de survie toujours en alerte, le moindre laisser-aller, la moindre garde baissée permet aux deux concubins de se rapprocher, de nettoyer leurs corps respectifs, noircis par le sable et la poussière. La première scène d'ébat, consentie, expose deux corps proche du cadavérique s'épuisant l'un l'autre, tandis que la deuxième, non-consentie et non-avenue, présente un combat pathétique et ridicule. La survie quand elle n'est pas sollicitée permet le dialogue, mais dès qu'une occasion de s'échapper se dessine, le retour à l'animalité se manifeste aussitôt, et ce de moins en moins cordialement au fur et à mesure que le décor englouti les corps et que l'effacement de la société contemporaine s'effectue.
Les courbes dessinées par le sable, rappelant autant le corps féminin découvert au regard de l'instituteur qu'une répétition infinie des mêmes entraves – le terrain qui se délite, s'effondre et glisse afin de former de nouvelles courbes et de nouvelles dunes – mettent en place cette jonction entre Eros et Thanatos, fatale et décisive dans l'évolution à rebours de la condition existentielle du personnage de l'instituteur.

En somme, l'éthologie – l'observation des comportements de deux sujets conditionnés par un contexte d'effacement des usages humains socialement acceptables – et l'entomologie – mise en relation de deux régimes d'existence appartenant à deux espèces distinctes, inventant un *dasein* aride et dénué de tout artifice – dans leur mise en pratique au sein du film de Teshigahara permet l'énonciation d'un tiers-régime de survie, transversale où se rencontre le scientifique et son objet d'étude. Cet évincement de l'*homo sapiens* comme absolu occasionne cet humble refus de l'instituteur de revenir à la civilisation, ayant été déterminé contre son gré et irréversiblement. Pourtant, il ne s'agit pas non plus d'un espoir amer. Il ne peut plus rien rester ni se perpétrer de ce terrain et des rapports vils, souffrant d'une carence d'altruisme. La grossesse extra-utérine de la femme qu'on lui découvre à la fin est d'une part l'effet même de la stérilité de cet espace et des échanges qui s'y déroulent et aussi la condamnation pour elle de rejoindre la civilisation, qu'elle n'a sans doute jamais connu, et qui s'avère être pour elle le plus important des prédateurs. •

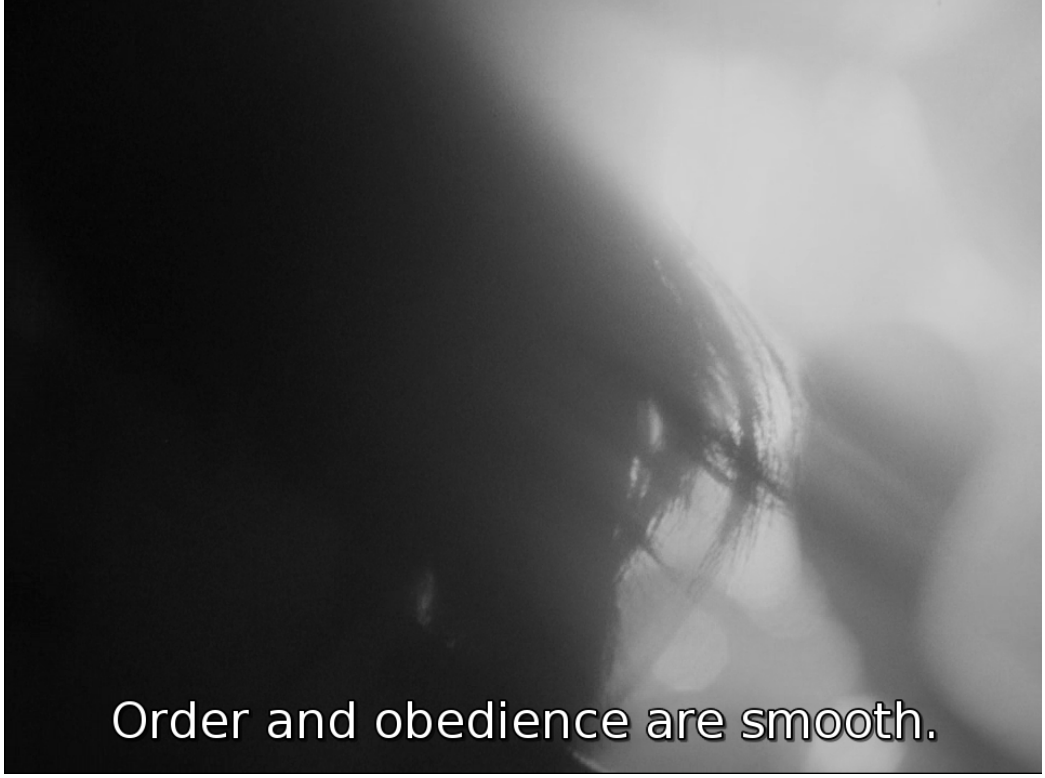
Shuji Terayama

Individualisation de la jeunesse japonaise des années 70...

PAR TITOUAN KIHAL

Dans le film *Jetons les livres, sortons dans la rue* (1971), Terayama entame à travers le protagoniste du film, Eimei, une revisite de sa mémoire perdue. Cette revisite est l'occasion de revenir sur les manques affectifs liés au délaissement de ses parents, de déconstruire les figures du pouvoir et de les critiquer. Le film met également en parallèle le parcours d'Eimei avec les révoltes étudiantes qui ont lieu au même moment au Japon.

Une scène qui présente la jeunesse de son père, Masaharu, et qui intervient juste après sa tentative d'envoyer sa mère à l'hospice, nous montre que père et fils souffrent de névroses similaires. Seule séquence en noir et blanc du film, celle-ci démarre sur une scène de sexe entre la mère de Masaharu, Tome, et un officier Japonais. Nous voyons ensuite Masaharu marcher derrière sa mère et l'appeler mais celle-ci dément avoir un fils. Juste après, elle est avec lui lorsqu'il cherche son père. Comme très souvent chez Terayama, le scénario tient de l'autofiction puisque la mère de Terayama l'a abandonné pour partir avec un officier américain mais est revenue plus tard en étant devenu extrêmement protectrice avec son fils. De même, le père de Terayama est mort alors qu'il avait dix ans. Masaharu retrouve un père, mais celui-ci tient plus du fantasque de par sa petite taille. À la fin de la séquence, toute la famille se réunit pour prendre une photo sou-

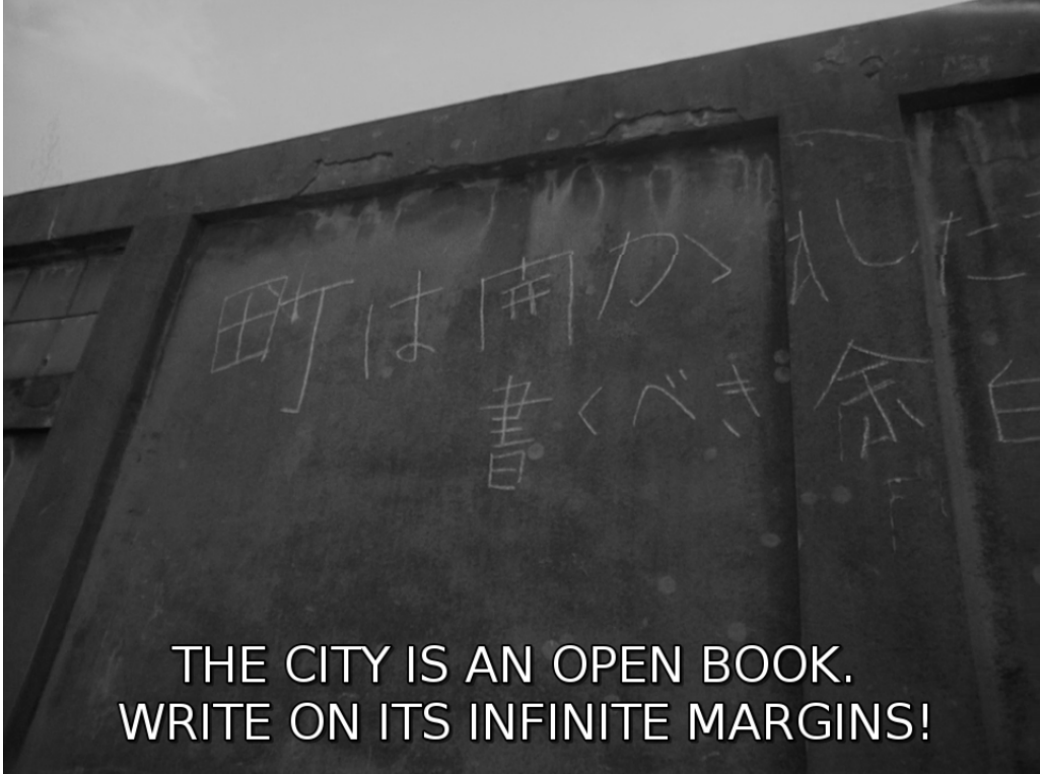


venir. À l'exception de Masaharu, tous portent du maquillage blanc qui effacent et rendent flous les visages, comme si le souvenir en était altéré. La figure du pouvoir est présente dans cette photo de famille grâce au personnage de l'officier et du drapeau japonais. Mais ce qui confirme l'altérité de ce souvenir, c'est la lumière qui oscille rapidement entre des obscurs et des clairs extrêmes empêchant parfois de distinguer correctement ce qui se déroule. Une séquence plus tôt, un jeune homme qui bégaie explique que tout ce qui bégaie tient de la révolte et que ce qui est lisse tient de l'ordre et de l'obéissance. Cette lumière qui elle aussi fait comme bégayer est une manifestation de la manipulation de ce souvenir.

Eimei pratique ce même retour sur lui, dont le but est de trouver son individualité. En début de film, celui-ci crie plusieurs fois « Je m'appelle... » vers le ciel, cette phrase révèle le film comme une affirmation de son « moi » par le personnage. Un filtre vert, qui reviendra à chaque scène au présent – qui impliquera la figure familiale –, est utilisé à ce moment-là ; ce même filtre vert est utilisé sur des images de ring de boxe. Eimei rentre ensuite dans une équipe de football, structure socio-culturelle comme la famille, avec ses mécanismes de coercition et surtout ses rites qui, ici, se manifestent à travers le personnage d'une prostituée ayant couché avec tous les membres de l'équipe de football et qu'Eimei est envoyé voir par Omi, l'entraîneur. La scène de sexe entre les deux personnages est habillée au niveau sonore par des chants habituels tout au long du film, mais surtout par des incantations rituelles et les sanglots du personnage. Cette expérience traumatique rappelle à Eimei un souvenir d'enfance fabriqué où il joue à l'infirmière avec un personnage qui porte le nom de sa sœur mais a le corps de sa mère tentant de le nourrir au sein : son personnage enfant fuit, et son personnage adolescent fuit la prostituée.

Alors que c'est le rite d'un autre groupe social qui a lieu dans cette scène c'est toujours la figure de la famille et particulièrement de la mère qui revient. Cela montre à la fois que le groupe de l'équipe est une structure qui l'amène aux mêmes névroses que la structure familiale mais aussi qu'il n'est pas encore libéré de l'étreinte infantilisante de sa mère, les résolutions de ces deux problèmes conduisent toutes deux à la découverte de son individualité.

Si c'est le vert et la boxe qui représentaient la structure familiale, c'est un filtre violet qui est utilisé lors de scénettes dans lesquelles Eimei tente de décoller avec un avion alors que son père tente de l'en empêcher. C'est l'utilisation de ces deux filtres qui montre le passage qu'Eimei effectue entre sa mère et l'équipe ; il fait écouter à cette dernière une chanson de reniement qui est dirigée contre sa mère dans laquelle il l'accuse de son désir envers lui. On voit dans le même temps un ring vide avec



filtre vert suivi un plan plus tard par une cage de football avec un filtre violet. Le changement de structure socio-culturel est acté par ce filtre qui fait le dialogue entre ces tentatives de décollage qui sont des tentatives de libération et l'équipe de football qui devient donc aussi une libération.

Le fait qu'Eimei soit maintenant libéré de l'emprise sexuelle de sa mère lui permet de coucher librement avec une femme ; le personnage de la mère-sœur vu plus tôt était aussi là pour montrer le désir qu'il avait pour celle-ci.

Setsu aussi passe une étape qui l'amène au désir sexuel lorsque sa famille décide de tuer son lapin, un animal qui, depuis le début, comble son désir pour les hommes. Après la mort de celui-ci, Setsu part dans les vestiaires se faire violer par l'équipe de football d'Eimei qui, à ce moment-là, est impuissant à intervenir. Après cette scène, Eimei tente de ressusciter la figure du lapin en l'incarnant devant elle en le mimant. Celui-ci essaie de former une nouvelle structure avec sa sœur qui est celle du couple puisque celle de l'équipe de football ne lui a apporté que des griefs.

Cette structure est elle aussi exprimée à l'écran par la symbolique d'un sport lorsqu'Eimei propose à sa sœur d'aller manger avec lui alors qu'ils sont dans une salle de ping-pong, lors de ce repas ils rencontrent Omi qui tente de ramener Eimei dans l'équipe. Quelques séquences plus tard, Eimei retrouve sa sœur dans l'appartement de Omi qui l'a séduite. La structure socio-culturelle qu'Eimei tentait de créer échoue ici. À la séquence suivante, son « lui » adulte fait le point cynique sur le résultat de sa logique d'individualisation. Celle ci a finalement été destructrice et l'a laissé hors de toute structure sociale.

Durant tout le métrage sont mis en parallèle le parcours du protagoniste et celui des mouvements protestataires étudiants japonais qui marquent les années 60/70. À l'image du dispositif coercitif qu'est la famille d'Eimei dont il cherche à se libérer, les étudiants tentent de faire ressortir les individualités. Dans une séquence, un sac de boxe est accroché publiquement dans une grande rue de Tokyo et les passants sont invités à frapper dedans. Le Japon des années 70 est encore un pays dans lequel le groupe l'emporte sur l'individu et où il n'est pas permis d'exprimer sa personne en public. Aussi, des policiers en civils interviennent-ils pour demander aux acteurs de décrocher le punching-ball. Le fait que le sac de boxe associé plus tôt à la famille d'Eimei soit réutilisé ici pour la société japonaise montre que ces deux structures ont le même système coercitif de refoulement de soi sur l'individu. En définitif, le parcours que trace Eimei dans sa déconstruction du système coercitif de sa famille participe de la même envie d'individualisation voulue par la jeunesse japonaise des années 70. •

LONGS-MÉTRAGES

1971
Jetons les livres, sortons dans la rue
(書を捨てよ町へ出よう)
Empereur tomato Ketchup
(トマトケッチャップ皇帝)

1974
Cache-cache pastoral
(田園に死す)

1977
Boxer
(ボクサー)

1981
Les Fruits de la passion
(上海異人娼館)

1984
Adieu l'arche
(さらば箱舟)

寺山修司

Entretien avec Chiho Yoda

à propos de l'œuvre de Shûji Terayama

PAR TITOUAN KIHAL

Chiho Yoda est une doctorante japonaise ayant travaillé sur un mémoire consacré aux travaux de Shûji Terayama. Le MagGuffin s'est ainsi rendu à la projection parisienne de L'Empereur Tomato Ketchup *afin de lui poser quelques questions...*

MagGuffin : Pouvez-vous nous parler de la jeunesse de Terayama, de sa relation avec sa mère et des premiers auteurs qui ont pu l'influencer à l'époque ?

Chiho Yoda : Terayama est né en 1935 à Aomori, son père est mort à la guerre alors qu'il avait 10 ans, lui et sa mère sont partis s'installer à Furumagi chez son oncle qui y tenait une cantine. Sa mère travaillait à la base américaine mais était de plus en plus absente pour lui avant de disparaître sans explication alors qu'il avait 13 ans. Elle a suivi son amant qui était un officier de la base à Kyushu où celui-ci avait été affecté. Après l'abandon par sa mère, c'est son oncle maternel qui s'est occupé de lui. Il était propriétaire d'un cinéma et Terayama regardait alors plusieurs films par jour. Il a confié plus tard que deux films l'ont beaucoup touché à l'époque : *Le Diable au Corps* de Claude Autant-Lara et *Les Enfants du Paradis* de Marcel Carné. Il est rentré à la même époque dans un club d'écriture de haïkus et a découvert à ce moment le plaisir qu'il avait à écrire.

MGF : Quelles étaient les expérimentations de Terayama en matière de théâtre ? Et quelle a été la réaction du public japonais à l'époque ?

CY : Il y a par exemple la pièce *Knock* qui était pour lui une tentative d'envahir un quartier avec le théâtre. La pièce avait lieu en plein air dans le quartier d'Asagaya à Tokyo. Elle durait trente heures et était composée de dix-huit petites pièces jouées simultanément et disposées dans le quartier. Elles prenaient toutes de plus en plus d'importance pour ne former à la fin qu'une seule grande pièce. Terayama a réussi à envahir un quartier et pour lui : c'est une tentative expérimentale et artistique ; quand il réussit à occuper cet espace, celui-ci est libéré de la domination gouvernementale. C'est très idéologique mais il essaie de libérer l'espace du contrôle du pouvoir gouvernemental. Il a tenté le même genre d'expériences en Europe comme par exemple à Nancy en 1971 mais Terayama a dit que finalement, il pensait que ce genre de tentatives ne réussissait pas en Europe. Il y a un ordre social très strict au Japon, dont on doit suivre les règles de politesse. Mais en Europe, par exemple, dans l'espace public, on peut se permettre d'être à l'aise, d'être soi mais au Japon c'est très mal vu. Concernant la réponse du public japonais, il n'y a pas beaucoup d'articles de l'époque sur ces pièces. Les quelques que j'ai trouvées disent que Terayama a fait scandale mais ce ne sont pas des critiques artistiques. Lorsque par exemple Terayama a réalisé *Knock*, lui et sa troupe du Tenjô Sajiki ont eu beaucoup d'admirateurs mais essentiellement des jeunes ou des gens qui cherchaient quelque chose d'underground, mais il n'y avait pas d'intellectuels qui écrivaient des critiques d'ordre esthétique dans des revues traditionnelles. À l'époque, le théâtre d'avant-garde était probablement seulement dans un petit coin de Tokyo comme par exemple à Shinjuku. Mais la vie quotidienne des gens était vraiment à part, donc peu de gens ont été influencés à part des artistes, c'était vraiment un autre monde. Les artistes underground étaient un peu des gens en dehors de la société.

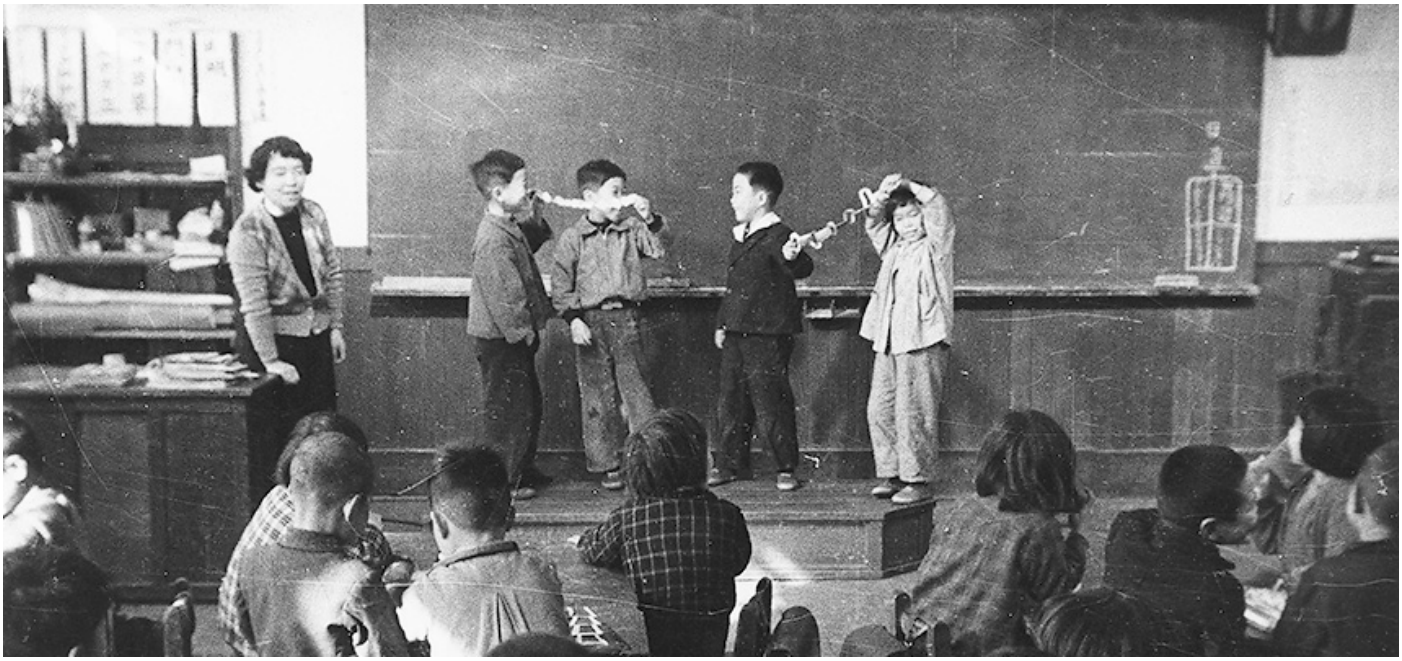
MGF : Quelle était la relation de Terayama avec les autres réalisateurs de la Nouvelle Vague japonaise ?

CY : Je ne sais pas vraiment si on peut dire que Terayama était réalisateur de la Nouvelle Vague japonaise. Si on le compare par exemple à d'autres réalisateurs de la Nouvelle Vague japonaise comme Oshima et d'autres, ces derniers travaillaient pour les grosses sociétés de cinéma, parfois depuis les années 50, et ont cherché ensuite à s'en séparer et se faisaient financer ailleurs, comme à l'Art Theater Guild pour gagner en liberté d'expression. Alors que pour Terayama et si on ne parle que

des long-métrages, les premiers ont été financés par l'Art Theater Guild et lui ont apporté une reconnaissance qui a attiré l'attention des studios qui se sont mis à financer certains de ses films. Son parcours a été l'inverse des réalisateurs de la Nouvelle Vague japonaise. Ensuite, Terayama a un profil assez différent : il est d'abord poète et écrivain et c'est comme ça qu'il est devenu scénariste. Il ne cherchait pas à devenir réalisateur mais plutôt s'exprimer dans plusieurs arts, il a d'abord monté son laboratoire de théâtre – ce qui était un prolongement de son travail de dramaturge. Il a souvent publié des livres avant de les transformer en pièce de théâtre puis en film (*Jetons les livres sortons dans la rue* par exemple, ndlr). Le cinéma était un moyen, au même titre que le théâtre, de s'exprimer. Il était aussi très en phase avec le climat artistique de l'époque, c'est-à-dire l'interrogation sur la société et le contrôle par le pouvoir politique, en cela il était cohérent avec le reste de la Nouvelle Vague japonaise.

MGF : Pouvez-vous nous parler des liens entre théâtre et cinéma chez Terayama ? Par exemple la pièce *Rolla* où un de ses acteurs jouait un rôle puis rentrait dans l'image où l'histoire continuait. Y a-t-il d'autres connexions à faire ?

CY : Je ne sais pas si c'est la relation avec le théâtre qui a poussé Terayama à créer cet exemple de cinéma élargi mais c'est vraiment plutôt une tentative expérimentale. Il cherchait une autre forme de cinéma. Cela vient peut-être du théâtre mais c'est plutôt une sorte d'interrogation pour que les spectateurs ne restent pas spectateurs, qu'on pourrait un jour être comme ce comédien qui entre dans l'image. Il voulait montrer ça pour dire que le cinéma n'était pas nécessairement quelque chose de passif. Il a fait une autre tentative de cinéma élargi dans *Le Procès*. Dans le film, les gens sont attachés et pendant la projection, on proposait aux spectateurs de planter des clous sur l'écran. Chaque séance était ainsi différente. C'était la même chose pour les pièces de théâtre. J'ai donné l'exemple de *Knock* mais il y a un autre spectacle qui s'appelle *Lettre d'un aveugle*. Dans cette pièce, la salle était dans le noir complet et les spectateurs recevaient au guichet des allumettes qu'ils pouvaient allumer pour voir une partie du spectacle. On ne pouvait pas savoir si ce qu'on voyait venait de comédiens ou de spectateurs. Par dessus ça, comme tout le monde est à une place différente, chacun avait sa propre expérience de la pièce. •



Le cinéma de Susumu Hani...

Des écoliers, des délinquants et un chien mort

学童 犯人 死んだ犬

PAR AGATHE PRESSELIN

Les premiers films de Susumu Hani, au tout début des années 50, précèdent de quelques années ceux du « noyau dur » de la Nouvelle Vague japonaise (Oshima, Yoshida, Shinoda), le positionnant ainsi comme un précurseur de ce mouvement qui durera jusqu'au milieu des années 70. Le bon accueil, critique et public, réservé à ses films auréolés de quelques prix, seront - entres autres – les premiers signes d'un marché du film favorable à ce type de cinéma.1 Formé au cinéma documentaire à l'école Iwanami et journaliste à l'agence Kyodo, l'emprunte du réel traverse la filmographie d'Hani. Ses films annoncent ainsi les caractéristiques qui singulariseront les films assemblés sous la bannière de cette Nouvelle Vague, scrutant l'espace social de cette époque où l'individu se heurte, dans la quête personnelle de son identité ou de son bonheur, aux règles qui en maintiennent l'ordre.

Les deux premiers courts métrages qui marquent les débuts de la carrière d'Hani – *Les Enfants dans la classe* (*Kyoshitsu no kodomo-tachi,* 1954) et *Les Enfants qui Dessinent* (*E wo kaku kodomo-tachi*, 1954) – témoignent immédiatement d'une volonté d'inscrire ses films dans une veine sociale, ainsi que d'une tendance qui pourrait être qualifiée d'humanisme optimiste.

La première démarche – la mise en valeur de la société – prend dans ces premières œuvres une forme didactique. Parce que les deux courts métrages prennent place dans des écoles, ou encore parce qu'Hani semble révéler les mécanismes d'une institution en emmenant sa caméra dans la salle des professeurs ou au bureau d'un enseignant corrigeant ses copies ; les deux œuvres s'apparentent à un programme éducatif ou à un processus de vulgarisation. Cette forme adoptée, en apparence simple, permet au public d'accéder à un mouvement plus complexe : celui du corps social en construction. Au beau milieu des enfants commençant à maîtriser des savoirs socialement nécessaires – lecture, écriture, calcul – Hani s'applique à rendre perceptible l'apprentissage de la vie en communauté. Dans sa forme même, l'école en tant que milieu est présentée comme une matrice où sont formés des individus sociaux. Filmée en plongée zénithale, la salle de classe – quadrillage de tables - révèle sa nature de microsociété, divisée en groupes rassemblés autour de pupitres.

Dans ce milieu évoluent les écoliers, sur lesquels le point de vue de la caméra est polyvalent, puisque passant aisément et continuellement du groupe à l'individu. C'est un regard profondément bienveillant qu'Hani porte sur ses sujets, préférant poser sa caméra parmi les enfants plutôt que de leur faire front ; éliminant presque –

Les Enfants dans la Classe – puis complètement – *Les Enfants qui Dessinent* – la figure de l'adulte, évitant ainsi un rapport hiérarchisé avec les élèves. Il ne s'agit pas de livrer une étude froide, figée ; mais de rendre compte d'un corps bouillonnant, vibrant. La prise de son en direct souligne cette recherche du vivant et de l'instantané, baignant les deux courts métrages dans un brouhaha continu.

Au brouhaha sonore vient s'ajouter l'agitation des formes. Hani capture des portraits d'enfants agités, s'échangeant des cartes, bricolant des fils de fer sur un crayon, regardant dans toutes les directions. La caméra, portée à l'épaule, se faufile entre les rangs. Hani ne filme pas de l'extérieur, il est *dans* le corps social. Lorsqu'une élève est appelée au tableau, la caméra l'accompagne dans son cheminement, calque sa trajectoire sur ses pas hésitants, se fait à son tour balbutiements. Cet usage se confirme tout au long de la filmographie d'Hani où le dispositif optique, plus qu'enregistrer les mouvements au loin, se fait geste à son tour.

Les Enfants qui dessinent se ferme sur les élèves formant un orchestre. L'image renvoie à une idée d'harmonie, de groupe où chaque individu a trouvé sa place. Cette vision confiante semble se ternir au fil des années, et ce dès le premier long métrage d'Hani, *Les Mauvais Garçons* (*Furyo Shonen*, 1961).

Au cours des *Enfants dans la Classe*, Susumu Hani filme les écoliers dans la cours de l'école, et plus particulièrement une élève qui ne semble pas trouver sa place et se meut maladroitement parmi les groupes d'enfants. Cette figure de l'individu apparemment inapte à créer du lien social devient emblématique dans l'œuvre du cinéaste qui s'applique à ne mettre en scène que des personnages gauches, trop expansifs ou introvertis, un peu à côté des cadres fixés.

Ainsi les délinquants des *Mauvais Garçons* se trouvent-ils mis au banc de la société pour qui ils sont devenus une menace. Ce premier long métrage possède une forme hybride, entre documentaire et fiction. Filmé au jour le jour, sans scénario, il prolonge le travail de captation « à vif » amorcé dans les premiers courts métrages. Hani laisse le soin aux acteurs, tous passés en centres de redressement, d'improviser les dialogues à partir de situations données.1

Tout comme les enfants apprenaient la lecture dans l'espace confiné des salles de classes, les mauvais garçons (re)font l'apprentissage de la vie en société dans le milieu cloîtré de leur prison. A ceci près que le rapport est, cette fois, tronqué. Le centre prétend donner les clés d'une réintégration sans interroger le véritable problème, celui d'une société qui pousse les plus pauvres à commettre des crimes. L'individu est réprimandé, rééduqué, sans que l'ensemble dans lequel il est réinjecté ne soit interrogé. Lorsque le personnage principal, à la fin du film, se voit libéré, la caméra ne franchit pas la grille avec lui et continue de le filmer de derrière les barreaux, révélant ainsi le subterfuge d'une société où liberté et enfermement ne sont que des leurres, et où n'existe nul refuge.

Cette vision pessimiste de l'individu sacrifié au nom du groupe et d'un milieu social présenté comme lieu hostile continue, bien après *Les Mauvais Garçons*, à parcourir l'œuvre d'Hani. *Elle et Lui* (*Kanojo to Kare,* 1963) présente ainsi l'incapacité de groupes différents à cohabiter sans qu'il ne soit question d'une domination d'une majorité. Dans le film s'opposent cités HLM, en haut, et refuges de bric et de brocs, en bas. Tout au long du film, les bons citoyens s'appliquent à éliminer la population mendiante, jusqu'à la démolition, expédiée en un plan, de leur lieu d'habitation. Les cités HLM, symbole d'un redressement économique post-guerre, deviennent peu à peu des motifs menaçants. Jusqu'au point de non-retour où des enfants traînent le chien d'un pauvre homme dans une cage d'escalier pour l'y mutiler et le laisser y agoniser. Sachiko Hidari, l'actrice principale, aide l'homme à retrouver le chien gémissant, regarde ses mains couvertes de sang puis regagne son appartement, sa frêle silhouette se découpant sur celles des immeubles - écrasants rectangles noirs.

Si le cinéma d'Hani s'affirme d'abord comme documentaire, il est aussi une célébration de la forme. Ses films, bien qu'encrés dans le réel, sont traversés de souffles picturaux. L'usage régulier de gros plans tend à transformer les éléments en motifs, à aboutir à une abstraction dans l'image. Des grains de riz dans une écuelle, l'écume laissée par un bateau qui file sur l'eau, les craquelures d'une peinture enfantine ; tout, filmé au plus près, se transforme en motifs nouveaux.

Ces moments de respiration peuvent être volontaires, comme dans *Premier amour, version infernale* (*Hatsukoi jigokuten*, 1968), parsemé de visions oniriques. Les images se succèdent en torrents, tour à tour fruits des obsessions et fantasmes du jeune protagoniste – bouche en gros plan, jeux érotiques au ralenti, cuisses de femme entrouvertes ; ou images plus inquiétantes, vues au travers d'un écran de fumée au cours d'une séance d'hypnose – mère qui abandonne son enfant, enfants nus recouverts de capes et portant des masques grimaçants, silhouette massive d'un adulte penché sur celle - chétive - d'un enfant, sexe d'enfant – et qui laissent suinter les preuves d'un inceste.

Quand elles semblent plus inconscientes, c'est que ces envolées picturales s'accordent avec la vision du monde du réalisateur. Les gros plans faits sur les graffitis des murs de prison, dans *Les Mauvais Garçons*, sont

à la fois l'expression du fantasme et la démonstration de la bonté du délinquant, également touchant lorsqu'il est surpris à gribouiller en heure d'étude. Le réalisateur surprend ainsi quelque chose chez les jeunes hommes qui échappe aux docteurs et responsables du centre, parce qu'eux ne savent pas regarder.

Il s'agit, enfin, de capter ce qui fait tâche, ce qui tient du dérèglement. Ainsi, l'héroïne d'*Elle et lui*, est, tout comme la caméra, comme obsédée par le visage d'une jeune aveugle dont les pupilles ne cessent de rouler vers le haut, laissant à intervalles réguliers l'œil tout blanc. Ce motif récurrent d'un regard étrangement fuyant parsème le film et vient s'intercaler dans l'environnement normalisé, épuré des HLM. Il s'agit, encore et toujours, d'attraper ce qui échappe au moule – ce qui sera sauvé. •

1 Le Cinéma Japonais, Donald Richie, Editions du Rocher

Premier amour, version infernale

Elle et lui

Les Mauvais garçons

飛べない沈黙

Le rite d' amour et de mort de Kazuo Kuroki

Par Constant Voisin

Nous pourrions rapprocher Kazuo Kuroki de Toshio Matsumoto pour son sens de l'esthétique, ses escapades cinématographiques sur temps de cours, sa notion d'une réalité cinématographique, et la pleine liberté créative qui lui aura permis de réaliser une œuvre comme Les Esprits maléfiques du Japon (1970) : il y était question d'un yakuza trouvant sa femme au lit avec un policier ayant exactement le même physique – les deux étant joués par Kei Satô, sorte de Jean-Paul Belmondo japonais pour ce qui est de l'emblème de la Nouvelle Vague. Dans son film majeur, Le Silence sans ailes (1966), une atmosphère somptueusement mélancolique prédomine. Lorsque l'on découvre l'enfance de Kuroki, le long-métrage gagne en puissance pour peu que l'on puisse tolérer les détails sordides : une sœur accidentellement défenestrée, une vue détériorée et surtout, une dizaine de ses camarades périssant – à ses côtés – sous un raid de l'armée américaine. Kuroki, s'en étant sorti à temps, se retrouve condamné à vivre avec l'image de l'un de ses amis se relevant de l'explosion avant que son visage ne se fende sur toute la largeur comme une pastèque, raconte-t-il dans une interview. Ce retour aux sources paraît important à savoir en ce qu'il porte en lui toute la tragédie du Silence sans ailes…

Chaque plan, travaillé avec minutie, marque durablement l'esprit. Un petit garçon capturant des papillons. Le visage, déchiré par l'amour, de Mariko Kaga lui faisant face. Un échange de papillon, de main en main. Ainsi démarre Le Silence sans ailes, déroulant ensuite son récit depuis le point de vue de ce même papillon. Comment, depuis Nagasaki, s'est-il retrouvé dans le nord du Japon. Son professeur traite le garçon de menteur, l'accuse d'avoir acheté l'insecte à défaut de l'avoir capturé et, ce faisant, nie à la fois l'existence du garçon, du papillon, et de toutes les personnes que ce dernier a croisé sur son chemin. La première séquence parle avec grande évidence de la mort de l'enfance comme d'un assassinat gratuit de l'innocence par l'adulte. Si Le Silence sans ailes porte en lui toute la misère du monde, ce n'est pas tant dans le but d'apitoyer le spectateur que pour en tirer un genre de beauté traître. Une immortalisation d'instants difficiles amenés à devenir de bons souvenirs, non pas nécessairement pour les personnages qui les traversent mais bel et bien pour le spectateur. Kuroki filme l'abîme pour mettre en valeur ce qui n'est pas touché par celle-ci : la survie des personnages porte en elle une certaine ambiguïté du fait qu'elle constitue à la fois un handicap et un simple bonheur d'être encore en vie. C'est là le côté attractif du spleen que nous retrouvons tout au long du Silence sans ailes.

Dans les dernières minutes, lors d'une scène de cabaret, une chanteuse entonne un air tandis qu'en montage parallèle, on observe une chenille, puis des manifestants filmés de si haut qu'ils évoquent une fourmilière. L'enthousiasme des percussions sud-américaines contraste avec le visage, toujours brisé, de la superbe Mariko Kaga. Le morceau, c'est celui que cette dernière chantait au beau milieu du long-métrage, avec une grâce estomaquante, toujours plus sublimée par chacun des cadres. Bref instant de réalité alternée propre à la comédie musicale, avant de retourner vers un silence à la fois lourd et apaisant. Le Silence sans ailes est un cinéma des corps vivants mais mutiques, à l'image d'hommes et de femmes demeurant éternellement chenilles, comme une entrave à la vie. Pourtant, ces personnages vivent toujours et chaque tragédie qui s'abat sur eux leur offre une bonne raison de préférer la vie à la mort : elles s'inscrivent sur un visage, des gestes, des choix, leur faisant dire sans le moindre mot « j'ai survécu, et ça valait le coup », preuve d'existence magistralement accompagnée par la bande-originale de Teizo Matsumura. Tel est le propos qui, toute rationalité mise à part, traverse le film tout entier, s'imposant comme un bouleversement instantané au sein de la Nouvelle Vague japonaise. •

Évasion du Japon

PAR CONSTANT VOISIN

Courant octobre est sorti, aux éditions des Prairies ordinaires, *Evasion du Japon* de Mathieu Capel, un ouvrage qui s'impose désormais comme une référence française sur le cinéma japonais des années 60 – et, par extension, 50 et 70. Son titre, outre l'hommage évident au long-métrage de Yoshishige Yoshida, en dit long sur l'ensemble du livre : la première partie s'ouvre sur des films de Wakamatsu et Adachi, Imamura, puis Yoshida – respectivement au Liban, en Malaisie et en Egypte ; le reste, s'il ne suit aucunement le schéma du tryptique, amène à voir le cinéma japonais de la période étudiée comme la fin de son auto-centrisme et, plus encore, le début de son introspection de par la prise d'un certain recul de la part des cinéastes. Dans les œuvres étudiées par Mathieu Capel, il est régulièrement question de problèmes sociétaux – on ne peut plus frontalement avec le cinéma de Wakamatsu – mais également de réflexion autour de la jeunesse…

Si les rivaux du *spoiler* auront vite fait de tourner les pages maintes et maintes fois à la vue de résumés de films complets, il va de soi que ceux qui souhaitent – au contraire – découvrir les longs-métrages de cette période par le biais de leur description y trouveront leur compte en ce qu'Evasion du Japon s'impose comme une anthologie complète et détaillée – à comprendre par-là que, loin de toute exhaustivité, les quatre-cents pages du livre sont pleines de ressources. Par ailleurs, l'un des points majeurs de l'édition est de proposer de nombreuses anecdotes souvent obscures de par le fait que les références théoriques utilisées par Mathieu Capel et écrites par les cinéastes de l'époque eux-mêmes sont, pour la plupart, introuvables hors du Japon. Aussi se réjouit-on de trouver, en fin de volume, une filmographie sélective intéressante et, naturellement, la bibliographie indicative qui sera, certes, plus utiles aux lecteurs maîtrisant le japonais.

Loin de se limiter à l'appellation de Nouvelle Vague japonaise – dont la pertinence s'avère remise en question tout au long de l'ouvrage sur sa légitimité –, *Evasion du Japon* propose un retour fascinant sur le Japon des années 60, revenant régulièrement sur l'accueil critique de certaines œuvres, de la relation des cinéastes aux studios auxquels ils étaient affiliés etc. Enfin, le travail de traduction sur certains extraits issus de textes théoriques s'avère d'autant plus précieux qu'il permet de cerner davantage des visions du cinéma variables de cinéastes en cinéastes – là est l'une des raisons principales de la contraction d'une « Nouvelle Vague japonaise » – aussi complexes que celle de Toshio Matsumoto ou Yoshishige Yoshida. Le vocable japonais propre à la langue – et donc difficilement traduisible – s'en trouve systématiquement introduit par des explications de l'auteur et propose ainsi au lecteur, au-delà d'un approfondissement de termes techniques en japonais, d'étendre sa réflexion autour du cinéma. •

Prix de vente : 22€

Entretien avec Mathieu Capel

par Constant Voisin

Sur combien de temps s'étale votre étude portant sur le cinéma japonais des années 60 ?
Comme son nom ne l'indique pas, Evasion du Japon parle moins du « cinéma des années 1960 » que de ce que j'appelle « cinéma de la haute croissance ». Cette période de prospérité économique, qui succède à une période plus sombre d'après-guerre, voit changer son cadre chronologique en fonction des historiens et des points de vue. Pour ma part, je me range à l'avis du Livre blanc sur l'économie, publié par le gouvernement japonais en 1956 et qui annonce justement la fin officielle de l'après-guerre. Je m'y range, non pas par conformisme, mais parce que la fin des années 1950 (avec la mort de Mizoguchi, la réorientation esthétique de la filmographie de Kurosawa, l'apparition des adolescents bourgeois/voyous du Taiyôzoku, le passage d'Ozu à la couleur, les premiers textes d'Oshima, Matsumoto, Yoshida, Hani, etc.) me semble être une charnière très importante dans l'histoire du cinéma au Japon.
Pour ce qui est de la fin de cette période, le débat reste tout aussi ouvert. 1973 et le krach pétrolier ? C'est aussi et surtout à cette période que Adachi, Imamura et Yoshida quittent provisoirement le Japon pour tourner ailleurs – c'est là mon point de départ, l'énigme que j'essaie de résoudre : pourquoi des cinéastes qui n'ont jamais rien eu à faire les uns avec les autres s'exilent-ils en même temps ou presque ?

Tout au long de ces recherches, à quelles difficultés avez-vous pu être confronté ?
Il y a eu des difficultés d'ordre logistique, en premier lieu : quand j'ai commencé, trouver les films et les textes n'étaient pas chose facile, sauf à être basé au Japon. J'y ai donc passé quelques années, mais il me manque encore tant de documents à consulter et à faire valoir. Tous les jours, un film apparait sur internet qu'il faudrait pouvoir prendre en considération.
Là réside justement la deuxième difficulté : comment faire pour rendre compte d'un corpus dont je sais qu'il me restera en grande part invisible ? En effet sur la période qui m'occupe, plus de 8000 films ont été produits au Japon, quand je me suis basé sur deux ou trois centaines de films au fil des années (pour le livre, j'ai été contraint de réduire encore ce nombre, bien entendu). J'ai donc essayé de construire un modèle ouvert, qui permette d'embrasser cette totalité imaginée, d'accueillir donc chaque nouveau film. Avec l'idée que ce modèle, cela va sans dire, permette d'expliquer les évolutions et les bouleversements que connaît alors le monde du cinéma japonais.

Qu'est-ce qui constituerait, selon vous, un bon résumé pour aborder l'unicité de cette période par rapport aux précédentes – dans le cinéma japonais ?
En 1958, Matsumoto Toshio théorise le changement qui affecte à la fois société et cinéma : l'absurde qui définissait l'après-guerre au Japon (comme en Italie, en témoignent les films de Rossellini et De Sica) n'est plus directement visible à la surface du monde, et s'est retranché derrière un « voile de normalité ». Cette mutation qualitative de l'expérience humaine affecte directement le cinéma - et signe, au passage, le déclin des Rossellini, des Kurosawa et des Kinoshita, entre autres… Comment rendre compte de la nouvelle société de consommation et de communication de masse, comment en dégager les caractéristiques, en débusquer l'irrationalité foncière ? C'est à cette question-là, inédite, que s'affrontent les cinéastes qui apparaissent à la fin des années 50…
Il ne faut pas se méprendre toutefois sur la réputation de parricides des Oshima, Yoshida, Matsumoto, Imamura, Hani, etc. Ce qu'ils déplorent chez leurs aînés, c'est l'abandon de leurs stratégies critiques, et leur incapacité à les adapter à la nouvelle donne de la haute croissance. D'un certain point de vue, la nouveauté de leurs films repose sur le prolongement ou la réactivation de modèles qui ont déjà une dizaine d'années. L'unicité de cette période ne réside donc pas tant dans les méthodes, qui se définissent en réaction avec, ou contre, la nouvelle société de consommation et de communication de masse.

Sous quelles formes retrouve-t-on aujourd'hui les héritages de ces années 60 dans le cinéma japonais contemporain, d'après vous ?
Le cinéma de la haute croissance articule des logiques ou des tendances contradictoires.
Certains voient le monde comme l'enchâssement d'espaces indéfiniment clos, qui organise la domination de ceux qui ont le pouvoir sur ceux qui en sont privés. C'est une lutte des classes

reproduites à toutes les dimensions du social, de la chambre à coucher au territoire national – exemplaire Running in Madness, Dying in Love de Wakamatsu.
D'autres, comme Imamura, pensent le contemporain comme chiffré, codé, défini par un originaire enfoui, un fond d'habitus invétéré, à la fois chez l'individu en proie à des pulsions désirantes intenables, et dans le corps communautaire (les villages, les familles et leurs superstitions). L'inceste est d'ailleurs le motif où se rejoignent ces deux niveaux. C'est ce que j'essaie de décrire comme une « logique d'espace forclos », car cet habitus multiple n'a pas droit de cité dans le Japon de la société d'abondance. Mais c'est donc en traquant ce que la société refoule (jusqu'aux populations ségrégués, comme les coréens zainichi et les burakumin) qu'il est possible d'en comprendre l'organisation.
D'autres enfin décrivent le monde comme une marqueterie de surfaces, d'images à monter ensemble pour produire du sens. Cet état de superficialisation et de fragmentation du monde est théorisé par le philosophe Nakai Masakazu comme « l'espace du cinéma » - hypothèse à comprendre doublement, en ce sens qu'elle décrit l'espace au cœur des films, et que cet espace filmique est devenu espace réel, il a redéfini par ses limitations et ses procédures notre perception du monde. C'est un malheur et c'est une chance. Cela signe en tout cas l'avènement d'un rapport-au-monde nouveau, où agir revient à agencer ces espaces disséminés – ces « espaces ouverts », comme je les décrits.
Pour savoir quel serait l'héritage des films de la haute croissance, il faudrait savoir avant tout ce qu'est devenue cette tripartition… Et je ne suis pas sûr de le savoir moi-même, c'est le sens des « extrapolations » à la fin du livre : quand le cinéma de la haute croissance s'achève-t-il ?

La Nouvelle vague japonaise s'inscrit-elle obligatoirement dans une démarche politique ?
Votre question en entraîne immédiatement deux autres : quel genre de pertinence le label de « Nouvelle vague japonaise » a-t-il d'une part- et j'ai tâché de démontrer dans mon livre qu'il n'en avait aucune ; d'autre part, que serait un film qui ne s'inscrive pas dans une démarche politique ? En avançant l'hypothèse que l'ensemble des films de la période est « critique », sans être pour autant uniforme, je pars du principe que l'absence apparente de visée politique est en soi une visée politique – et c'est dans cette perspective qu'il faut considérer même une série a priori aussi inoffensive que Tora-san, aux antipodes de ce qu'on nomme d'ordinaire « la nouvelle vague ».

Dans le cinéma japonais, trouve-t-on, comme en France, des cinéastes actuels essayant continuellement de faire revivre le style de ces années-là ?
Je pense que parler d'un style unitaire est abusif, même si je reconnais avec vous qu'il y a quelque chose d'immédiatement reconnaissable, une gamme d'éléments – cadre, grain, tonalités, couleurs, décors, accessoires, comédiens, etc. – qui permet en général d'affirmer de tel film qu'il est « des années soixante ». Mais il faut décrire encore et encore, caractériser, articuler, différencier, et augmenter ainsi le piqué de nos représentations. On est loin encore d'en avoir une représentation satisfaisante, il ne faut donc pas intenter à la légère de procès en influences. Se fonder sur l'idée d'espace discursif comme je le fais, décrire un « paradigme », entend justement se départir autant que possible de ce genre de démarches où les imitateurs succèdent platement aux pionniers.

Y a-t-il un film qui vous a particulièrement marqué lors de la découverte de cette période ? Un cinéaste ?
Disons plutôt que c'est suite à la découverte des films de Yoshida Kijû que je me suis intéressé à leur contexte. C'est lui qui m'a guidé dans ce paysage, ce pourquoi j'ai emprunté le titre d'un de ses films pour mon livre.

Les différents textes traduits du japonais ont-ils été difficiles à trouver ? Sont-ils trouvables facilement pour des lecteurs japonais lambda ?
Comme en France, les écrits de cinéma sont au Japon une littérature spécialisée, avec les limitations que cela induit… même si je trouve que le secteur des livres de ou sur le cinéma est là-bas très dynamique. Mais critiques et auteurs japonais vous diront à juste titre que c'est un secteur en déclin : en tout état de cause, les anthologies et les rééditions sont nombreuses. Beaucoup de ces ouvrages sont disponibles dans les grandes librairies comme Kinokuniya… et sinon, il faut chiner, aller voir les bouquinistes. Le quartier de Jinbocho à Tokyo est une corne d'abondance, et un grand danger pour la bourse des amateurs de cinéma. Le National Film Center, « Cinémathèque » du Japon, possède aussi un fonds très important…
(La masse des textes encore à traduire est donc colossale, soit dit en passant.)

Quelles références bibliographiques ou cinématographiques conseilleriez-vous à des gens qui ne connaissent rien du cinéma japonais de cette période ?
Cinema of Actuality, de Yuriko Furuhata – et mon livre, bien sûr, puisqu'on en parle… Outre les auteurs japonais, quand c'est possible. Il faudrait pouvoir mener un vaste travail éditorial, à la mesure, au moins, de ce que font des éditeurs DVD tels que Carlotta, Wild Side ou Elephant. Les longs-métrages de Yoshida, Oshima, Imamura sont à peu près disponibles désormais, par exemple. •

Jeu de famille (Yoshimitsu Yoshita, 1983)

La relève du cinéma japonais *des années 80/90*

PAR SIMON AUGER

Le cinéma japonais des années 80 à 90 a peiné à imposer de nouveaux grands noms à l'international. Une disette pour le cinéphile occidental qui pourrait être interprétée comme le déclin d'un cinéma vivace et hétérogène, celui de la Nouvelle Vague japonaise, dévoré par un cinéma terne et normé. Cependant il serait réducteur de classer vingt années de cinéma sous la même étiquette et si les représentants nippons de la création cinématographique contemporaine n'ont pas encore réalisé leur mastodonte, ils commencent une carrière qui se veut lente mais sûre.

Car commencer en réalisant des films « fait-maison » est un parcours commun à de nombreux réalisateurs. Il existe même un terme pour désigner ces créations réalisées avec une équipe restreinte, peu de moyens et une véritable indépendance, il s'agit du *jishu eiga*. Ces œuvres sont souvent impossibles à trouver, puisqu'il s'agit de films de jeunesse que leurs auteurs ne souhaitent pas forcément diffuser. La quantité importante de cinéastes ayant commencé par de petites réalisations sans moyens permet cependant de les inclure dans une « Nouvelle Vague Super 8 » officieuse.

Le cinéma indépendant japonais de l'époque permet aussi aux réalisateurs de tourner plus facilement pour un type de film boudé par le public, le documentaire. Par exemple la cinéaste Naomi Kawase a réalisé de nombreux films (auto)biographiques qui reviennent longuement sur sa famille. Son obsession pour la nature rurale et pour la famille se retrouvent déjà dans ses premières œuvres et continuent de hanter ses réalisations futures. Seule la caméra se fait plus brinquebalante et éloigne ces premières œuvres de la chronique contemplative pour le rapprocher d'un cinéma de la proximité, même si l'on retrouve le goût de Kawase pour les instants de vie futiles.

Il existe aussi des cinéastes assez libres qui ont réalisé des films à l'esprit punk, des œuvres violentes et désabusées qui mettent en scène une jeunesse sujette à une hystérie perpétuelle. On retrouve en effet des sujets et une mise en scène similaires aux réalisateurs Sogo Ishii, Shinya Tsukamoto ou Shozin Fukui. Un goût commun pour le noir et blanc, pour les effets d'appareil vifs et tremblants, pour les cadres resserrés sur les visages plus qu'expressifs des acteurs.

Ces réalisations se rejoignent aussi par les personnages des films, des figures masculines extrêmes et violentes. Cette violence s'explique de plusieurs manières. Chez Tsukamoto les salarymen qui, par une malencontreuse rencontre, se mettent à perdre les pédales. Il est aussi courant que la

violence arrive à cause d'une femme : on devine dans *Shuffle* (Sogo Ishii, 1981) qu'une dispute conjugale est la cause des problèmes du personnage principal et ce sont les femmes de *964 Pinocchio* (Shozin Fukui, 1994) qui sont à l'origine de la souffrance de l'homme-robot.

On observe enfin toute une vague cyberpunk s'opposant aux grosses machines science-fictionnelles. Ainsi *Tetsuo* (Shinya Tsukamoto, 1989) et *964 Pinocchio* sont bâtis autour d'un univers ancré dans son époque et où le futur se crée par des effets faits de bric et de broc qui lient les métaux avec la chair humaine. N'essayant pas d'être agréables, ces films semblent être le reflet d'un cinéma japonais de plus en plus violent.

Car il n'est presque pas étonnant que le Japon, précurseur du film gore avec *L'Enfer* (1960), devienne avide de productions violentes et sensationnelles. Inutile de se demander comment un réalisateur comme Takashi Miike a pu se faire un nom dans l'industrie tant son cinéma correspond à l'image d'un cinéma japonais excessif et graveleux type. L'obsession japonaise pour le trash hardcore s'amplifie dans les productions direct-to-video qui pullulent désormais sur le marché, la plus connue étant la série des *Guinea Pig* dont l'épisode *Flower of Flesh and Blood* (Hideshi Hino, 1985) a été pris pour un snuff movie par Charlie Sheen. *Focus* (Satoshi Isaka, 1999) tente de questionner la relation entre le Japon et les médias audiovisuels grâce à un faux reportage télévisé où un présentateur sans scrupule manipule un jeune timide et réservé pour espionner les conversations des autres et avoir un scoop à filmer. On voit alors comment une équipe de télé, dont le devoir est d'informer, met en scène la réalité, l'adapte à sa convenance pour convenir à la caméra. Une dénonciation de la violence médiatique, plus insidieuse que celle de gangsters tatoués.

La notion de cinéma de genre se développe aussi progressivement, avec des réalisateurs spécialisés dans un type de films. On associe par exemple la découverte du film d'horreur asiatique à Hideo Nakata, la loufoquerie dans la comédie à Juzo Itami et l'apogée des films de yakuzas à Takeshi Kitano. Cependant certains réalisateurs décident de ne pas se limiter à une appellation et surprennent avec une œuvre en dissonance avec leur filmographie passée et future.

Kiyoshi Kurosawa, bien qu'il se soit fait un nom grâce à ses films de fantômes, a aussi réalisé des drames familiaux (*Licence to Live*, 1999) et des comédies policières (la série de films *Suit Yourself or Shoot Yourself*, 1995 - 1996). Il a aussi, comme de nombreux réalisateurs, débuté en réalisant des films érotiques nommés pink, pour la Nikkatsu dans son cas. *The excitement of the Do-Re-Mi-Fa Girl* (1985) est pourtant un film qui fut rejeté par ce grand studio et distribué en indépendant, compréhensible tant il s'agit d'une œuvre qui tranche radicalement avec un matériel purement excitant. S'intercalent entre les scènes sexuelles des moments de comédie cartoonesque, une histoire d'amour qui part à la dérive et même des interludes musicaux. Le montage s'autorise aussi des insertions d'étranges séquences filmées en 1:33 qui n'ont pas de lien direct avec ce qui est raconté. Il se dégage de cette atmosphère une légèreté salutaire où le sexe est traité de manière désabusé, sans véritable prise de tête et dont son aspect possiblement glauque est noyé par une bonne humeur communicative.

Sono Sion s'est fait une récente réputation en occident avec des œuvres énervées après les années 2000 comme *Suicide Club* (2002) ou *Love Exposure* (2008). On pourrait alors penser qu'il s'agit d'un jeune réalisateur, pourtant il commença sa carrière de cinéaste dans les années 80 avec une série de courts-métrages puis crée au début des années 90 des longs-métrages très différents de ses manies du moment. Dans *Why Don't You Play in Hell* (2013), Sono rend d'ailleurs hommage à ses œuvres de jeunesse en montrant la projection de *The Room* (1992) au détour d'une scène. Proche des jishu eiga avec son noir et blanc fauché et ses airs expérimentaux, ce film ne montre que les visites successives de différents logements. Avec sa lenteur pesante, son récit dépouillé et ses cadres contemplatifs, *The Room* semble être le candidat parfait pour les grands festivals internationaux – il reçut même un prix du jury au festival de Sundance. Une œuvre loin d'être parfaite mais qui a le mérite de montrer que Sono Sion est un touche-à-tout.

Hirokazu Kore-Eda est sans doute le cinéaste japonais le plus internationalement connu et célébré dans le domaine de la tranche de vie. Il a pourtant réalisé au début de sa carrière une œuvre qui, si elle n'est pas éloignée de sa description tendre des êtres humains, reste singulière dans sa forme. *After Life* (1998) narre une histoire fantastique dans un décor commun. Le spectateur suivra dans une grande bâtisse les discussions entre morts à qui l'on offre la possibilité de revivre un souvenir marquant le reste de leur vie en se basant sur ce souvenir et en le reconstituant en studio. Invités à être filmés, les défunts se contentent juste de revivre un instant de bonheur dans des décors factices, un moment de joie capté par l'œil de la caméra. Kore-eda fait du cinéma un moyen de voler une âme pour la transposer dans l'idéal beau et factice de la reconstitution. Malgré le contexte fantastique, le cinéaste reste attaché à ses manies quasi-documentaires et fait de son

histoire une sorte de reportage sur les coulisses de la vie après la mort.

La singularité du documentaire chez Kore-Eda l'éloigne cependant des banales chroniques familiales hantées par le spectre des maîtres du genre comme Yasujiro Ozu. Les listes annuelles du Kinema Junpo dans les années 80-90 sont ainsi envahies à la fois par les œuvres des « grands maîtres » encore vivants (Kurosawa, Ichikawa ou Imamura) et par des héritiers, encrant le cinéma hexagonal dans une esthétique faite de sur-cadrages et de dialogues sur-écrits. Les traditions peuvent aussi avoir du bon comme dans *Jeu de famille* (Yoshimitsu Yoshita, 1983), qui arrive par exemple à reprendre et modifier des codes connus, notamment lors d'un long plan impressionnant quoique très théâtral. La prolifération d'œuvres intimes ainsi que la réduction des grands récits épiques montrent juste qu'une tranche du cinéma s'est repliée derrière des histoires consensuelles sans grandes envolées créatives. Heureusement, des auteurs tirent leur épingle du jeu en créant des œuvres intimes dont les singularités font la différence dans ce marasme de scènes conflictuelles autour d'un dîner.

Si Ryosuke Hashiguchi n'innove pas dans la forme, le réalisateur réussit à traiter d'un sujet peu commun qui le différencie du reste de l'industrie. Avec un film comme *Petite fièvre des vingt ans* (1993), Hashiguchi crée une histoire d'amour simple dans le milieu de la prostitution sans virer vers le sordide. Une histoire qui devient plus intéressante lorsque l'on sait qu'il s'agit de romance homosexuelle entre jeunes adultes, sujet peu traité dans le cinéma japonais. S'il existe une tradition du shonen-ai, des romances entre hommes très romantiques et invraisemblables, peu d'œuvres similaires à celle d'Hashiguchi qui s'ancre plus dans une réalité et réussit à rester tendre avec ses sujets sans verser dans la niaiserie crasse. L'accessibilité du travail d'Hashiguchi, qui réussit à faire d'un sujet marginal une œuvre accessible, est assez rare pour être soulignée. Peut-être est-ce pour ça que la Toho l'a choisi pour réaliser *Grain de sable* (1995) dans une branche pseudo-indépendante nommée Yes qui ne fit pas long feu.

Nobuhiro Suwa, avant de se faire remarquer à Cannes avec *M/other* (1999), fut aussi l'auteur du beau *2/Duo* (1997). Cette destruction progressive d'un couple pourrait être une démonstration d'une paresse si, à l'instar de Kawase et Kore-Eda, il ne traitait pas l'intime avec un point de vue nouveau. Construit comme une succession de tranches de vie avec des dialogues spontanés et un cadre mobile qui sait rester à proximité des personnages sans jamais négliger le décor dans lequel ils vivent. La tension se fait d'abord de façon trouble, se ressentant par les dialogues, les gestes et les cadres. Lorsqu'éclate la colère, le cadrage ne se fait pas obscène et reste serein. Pour ne pas réaliser une œuvre purement voyeuriste, le cinéaste décide aussi d'intercaler ces scènes de vie de couple par des témoignages des deux personnages, seuls devant une caméra à parler avec un interviewer invisible. Un moyen comme un autre d'épouser les artifices du cinéma tout en permettant de comprendre les raisons et les sentiments des protagonistes.

Difficile enfin d'évoquer le cinéma des années 80 sans parler de Shinji Somai, figure majeure modérément célèbre en France pour *Typhoon Club*. Si cette œuvre peut aisément se placer dans la lignée d'Ozu, force est de constater qu'elle possède une étrangeté unique. Peut-être est-ce dû à la fougue adolescente, celle d'une réunion de personnages dans une école déserte, se déshabillant pour danser sur du reggae puis sous la pluie. Créateur d'images parfois difficile à cerner, Somai réussit toutefois à dresser un portrait d'une génération attachant.

Les années 80 et 90 s'avèrent finalement plus riches qu'on ne le pense et il est évident qu'elles réservent encore de nombreuses surprises. Quelques mots de conclusion sur la japanimation, vivement critiquée en occident puis réévaluée à la suite des sorties des films des studios Ghibli et des films cyberpunk *Akira* (Katsuhiro Otomo, 1991) et *Ghost in the shell* (Mamoru Oshii, 1995). Le petit écran eut aussi droit à ses grandes œuvres grâce au studio Gainax et ses séries signées Hideaki Anno : *Gunbuster* (1988) et *Neon Genesis Evangelion* (1995) qui mêlent réflexion sur les choix et l'existence sur fond de bataille de robots pilotés par de jeunes filles. Grâce aux fans d'animations ces horizons-là sont cependant plus connus mais nul doute qu'ils réservent aussi de belles découvertes. •

association

SCÈN'ART

ENVIE DE FAIRE DU CINÉMA?

Scèn'Art t'accompagnes dans la réalisation de tes projets. À coeur de faire vivre la production cinématographique au sein du campus, nous t'offrons notre aide humaine, matérielle, et financière.

Être adhérent chez Scèn'art, c'est aussi bénéficier des places pour les cinémas d'arts et d'essais l'Arvor et le Ciné TNB à tarif réduit (4€) afin de favoriser l'accès à ces salles.

APPEL À PROJETS

DANS LE CADRE DE NOTRE FESTIVAL QUI AURA LIEU DU 22 AU 24 FÉVRIER 2016

NOUS ORGANISONS UN CONCOURTMÉTRAGE

ouvert à tous les étudiants & lycéens Rennais

vos films doivent avoir été réalisés après 2012 et ne doivent pas dépasser 15 minutes.

DATE LIMITE DE DÉPOT
LE 18 DÉCEMBRE 2015

Viens nous rencontrer pendant nos permanences

du lundi au vendredi, 12h45 · 13h45, Au local vitré (1er Etage bat.Erêve)

02.99.14.15.98 scenart.association@gmail.com www. associationscenart.com

Un cahier critiques

de Florian Bodin

Sicario

Denis Villeneuve - Sorti le 07 octobre 2015

Denis Villeneuve décevait déjà avec son précédent *Enemy*, faussement alambiqué, dans le simple désir de cacher - comme beaucoup d'autres - qu'il n'avait finalement pas grand-chose à dire. Et le constat s'avère être le même devant *Sicario*, qui malgré toute sa volonté, n'arrive jamais à faire éprouver quoi que ce soit à son auditoire. Trop engoncé dans l'idée que l'image dit plus que des mots, Villeneuve enchaîne les chocs frontaux (surtout dans les trente premières minutes) dans l'espoir d'insinuer le malaise. Mais à travers ce système, c'est le manque d'idées et la facilité qui dénotent, d'autant qu'il sur-explique tout par la musique. Au final, si il est intéressant de comparer *Sicario* à *Good Kill*, dans une réalité devenue champ de bataille, il résulte surtout d'un réalisateur qui ne sait toujours pas quoi faire de ses sujets, pouvant même être malhonnête dans ses méthodes, celui-ci essayant de se faire passer pour un documentariste sur le terrain.

.....

Pan

Joe Wright – Sorti le 21 octobre 2015

Derrière *Pan* se cache le désir pour Joe Wright de continuer sur sa lancée moderne du conte pour enfants enclenchée avec *Hanna* il y a quelques années, dans lequel il mêlait l'enfance au film d'espionnage à la Jason Bourne. Son nouveau film, malgré son flop retentissant au box-office, s'avère réellement brillant sur le départ, mélangeant film noir et fantastique, l'infiniment petit au grandiose. Les séquences sont vertigineuses, dignes d'un cirque offrant ses derniers instants de gaieté à un monde plongé dans la Seconde Guerre mondiale. Et l'arrivée dans le monde imaginaire continue dans sa volonté de détourner les codes, érigeant *Smells Like Teen Spirit* en chant oppresseur plutôt que libérateur. Qu'importe la fidélité tant que le film représente un mélange foisonnant, digne d'une chambre pour enfants. Malheureusement, le film s'arrête là, comme cloisonné par un rythme de studio qui l'empêche de s'accomplir et finit par sombrer dans un scénario indigent et des personnages empotés. Un coup d'épée dans l'eau.

.....

Crimson Peak

Guillermo Del Toro – Sorti le 14 octobre 2015

Guillermo Del Toro a toujours eu dans l'idée de rendre hommage aux films qui l'ont émerveillé dans sa jeunesse. Son dernier *Pacific Rim* était un hommage démesuré aux *kaiju eiga,* brillant par sa mise en scène et symbolique dans son approche du sujet, de la relation entre l'Homme et la machine. Son nouveau *Crimson Peak* sera indubitablement comparé à son *Labyrinthe de Pan* bien qu'ils n'ont pas grand-chose à voir. Ici composé comme un roman gothique, Del Toro reste dans le carcan du genre, mais ne s'en extirpe jamais, semblant ne pas savoir s'il doit satisfaire les aficionados ou le grand public. Entre les clichés et le recyclage de son style visuel, le réalisateur semble bien perdu, ou tout simplement en train d'agir comme un simple faiseur qui ne prend aucun risque. Pas d'étonnement, pas de crainte ni d'émerveillement devant ce film faisandé qui semble se reposer sur le simple statut de son réalisateur « visionnaire ».

.....

Mon Roi

Maïwenn – Sorti le 21 octobre 2015

Il semble difficile de parler de *Mon Roi* sans s'énerver tant cette nouvelle production est révoltante. On connaît la réalisatrice comme ''habitée" par ses névroses, adaptant toujours ce qu'elle a pu vivre sous une forme quelque peu irréelle qu'elle s'emploie souvent à servir sur le plateau de l'immersion. Le récit s'articule ici autour d'un couple, qui semble l'un comme l'autre se gaver de sa bêtise, agissant constamment dans l'idée qu'ils sont les acteurs de leur vie, bien naïfs dans le fait qu'ils agissent exactement comme un magazine de psychologie leur dirait de le faire. *Mon Roi* est le produit décérébré d'une génération nombriliste qui pense que toute histoire, tout malheur mérite d'être raconté, entendu et respecté. Tel de la téléréalité, le film ne s'arrête jamais, accumule les scènes de vie hystériques, les joies et les pleurs dans la croyance profonde que cela parlera au spectateur, qui croira voir sur l'écran une expérience déjà vécue. Mais ce n'est que l'obscénité et la vulgarité qui ressort de cette mélasse filmique, gangréné par ce duel d'interprètes, représentant d'un petit microcosme du cinéma français convaincu de sa part dominante.

Seul sur Mars

Ridley Scott – Sorti le 21 octobre 2015

La nouvelle commande de Ridley Scott serait-elle l'anti-*Gravity* ? Les deux sont des films de survie dans l'espace, tout comme ils sont régis par une foi sans limite envers la capacité humaine à dépasser ses limites. Mais à la différence du film d'Alfonso Cuarón, régi par une outrance du symbole qui mettait en valeur le manque de rigueur dans l'écriture, *Seul sur Mars* prend le parti d'une narration constante, de l'absence de vide. De l'instant où il se trouve abandonné jusqu'à la fin de son périple, Matt Damon nous explique ce qu'il compte faire, comment il procède et comment il compte bien ne rien lâcher. En quelque sorte comme si *MacGyver* et *Man VS Wild* s'entremêlaient pour former ce récit caustique, mais ô combien revitalisant. Parfaitement rythmé, Scott est en pleine possession de ses moyens, usant de ce qu'il a réalisé sur *Prometheus* pour amplifier la dimension tragique de son récit, détachant ses intérieurs bleuté des extérieurs rougeoyants de la planète rouge, mettant toujours l'homme au centre du récit plutôt que la science et la nature. Pas de pleurs, pas de discours patriotique, juste le récit d'un homme qui tente tout ce qu'il peut pour préserver sa condition. •

Vos avis nous intéressent !

Envoyez vos critiques de films sortis en novembre/décembre et soyez publiés dans le numéro 4...

magguffin.lemag@gmail.com

Cemetary of Splendour

PAR SIMON PAGEAU

Les films d'Apichatpong Weerasethakul savent se faire attendre. Et pour cause, il fallut attendre deux mois de léthargie cinématographique, naviguant piteusement entre super-productions et produits racoleurs, pour (enfin) pouvoir approcher la splendide torpeur du cinéaste thaïlandais. Ainsi, si la continuité s'est effectuée par le sommeil, de l'hibernation abrutissante, surgit un rêve halluciné d'une douceur infinie qu'il ne fallait manquer sous aucun prétexte pour pouvoir se réveiller. Au centre du récit se dresse justement ce sommeil, incarné par des soldats plongés dans un étrange repos sur les lits d'un hôpital de fortune érigé dans une ancienne école. Autour de cette maladie inconnue vont tournoyer Jenjira et sa jambe mutilée, ainsi que Keng, jeune médium et seule personne capable de communiquer avec les militaires assoupis. Les deux femmes vont alors se nouer d'une amoureuse-amitié au centre d'un triangle relationnel fermé par Itt, soldat endormi retrouvant notre monde avec une nonchalante parcimonie. Ce schéma narratif d'une apparente simplicité formera le fil conducteur de la contemplation, véritable arborescence de *Cemetery of Splendour*.

Contemplation hypnotique

Si le sommeil façonne le récit, c'est en réalité la somnolence qui le construira par un effet miroir qui nous bercera durant les deux heures de film. Accompagnant une filmographie homogène à cet effet, la douceur marque de son empreinte la dernière œuvre de Weerasethakul, colorée ici d'une délicate ironie. Le film est lent et il le sait car c'est le répit qu'il recherche, un repli sur soi pour voir le monde au-delà de ses affres. Constitué d'une succession de plans fixes (à noter seulement deux mouvements de camera accompagnant les points culminants du récit), *Cemetery of Splendour* est une invitation à la méditation de chaque parcelle de temps. Ici point d'attentisme ni de lourdeur, mais une simplicité uniforme, primaire et salvatrice. Point de dépit pour ces soldats endormis qui voyagent à travers le temps pour guerroyer avec les rois anciens et visiter leurs somptueux palais. Les quelques éveils de Itt seront par ailleurs uniformément marqués par de doux repas, renforçant l'idée de revenir à la source première de toute chose par le biais d'un épicurisme salutaire. A travers cette recherche du temps présent, notons l'incroyable capacité de l'œuvre à faire surgir le beau de tableaux en apparence anodins qui tranchent avec la somptuosité des

paysages d'un *Oncle Boonmee*. L'action se déroule à Khon Kaen, ville natale du cinéaste, qui offre le cadre classique et neutre d'une ville asiatique de taille moyenne, avec ses buildings en arrière fond, ses boui-bouis et ses sans-abris. C'est pourtant une hypnotique mélancolie qui se dégage, magnifiant chaque parcelle de cet urbanisme monotone, syndrome d'un cinéaste qui tournait sans doute pour la dernière fois dans son pays d'origine. Apogée du récit et génie de mise en scène, le fondu enchainé, liant une série d'escalators et les deux rangées de lits des soldats, marque l'aboutissement de cette poésie méditative et du champ lexical anagogique. La contemplation laisse alors place à la révélation, sans même en prendre garde. C'est le passage de la nuit et de la méditation, celui de l'Histoire en effusion hallucinée.

« Sentir toutes les odeurs »

Si cette torpeur est une splendeur, elle ne fait qu'enrober la portée narrative du récit qui ne cesse d'évoquer de réelles perturbations politiques. Ici semble résider le véritable cimetière du film, l'odeur sous-jacente de l'instabilité. Face au trouble, marqué par l'omniprésence des militaires, endormis ou non, Weerasethakul met en scène un métaphorique renversement des codes sociétaux. C'est ainsi une femme handicapée qui se charge des soins d'Itt, soldat qui pourrait être son fils. C'est enfin par le biais d'un autre corps, celui de Keng, que leur relation atteindra sa plus grande tendresse, évoluant vers un érotisme mélancolique qui se distillera tout au long du film, se jouant du sommeil et du fossé générationnel. Cette mise en scène est avant tout une réflexion sur le plan dans toute sa portée lexicale ; et du plan cinématographique émane bientôt la portée pluridimensionnelle du récit, évoluant elle-même sur des plans différents. Ainsi cohabitent présent et passé, éveil et sommeil, jusqu'à l'infirme qui soignera le soldat endormi, symbole d'un peuple thaïlandais estropié qui se doit de dépasser le clivage militariste naissant pour retrouver son unité passée. Ici réside le message universaliste du film, véritable ode à l'amour et la compréhension. C'est vers la méditation et le dialogue qu'il faut tendre pour envisager la complexité et l'homogénéité des plans de notre monde, jusqu'à pouvoir peut être y « sentir toutes les odeurs » par le biais d'un fondu enchaîné salutaire. Toute la subtilité de *Cemetery of Splendour* réside alors dans sa capacité à faire surgir l'innommable par simple contact visuel, à créer la beauté par la douceur du cadre, à façonner un hypnotique psychédélisme par la justesse des couleurs et de leur rayonnement.

Politique désabusée

Mais proposer l'alternative ne signifie pas résoudre le problème ; car envisager les odeurs du monde avec homogénéité implique leur nécessaire acceptation, pourtant impossible. Se jouer d'une situation politique c'est aussi vivre avec et partager sa brutalité. Ode à l'amour et à la compréhension, *Cemetery of Splendour* n'en est pas moins l'une des œuvres les plus désabusées du cinéaste, évoluant de manière inédite vers un registre lyrique teinté de pessimisme. Le sommeil comme rempart contre la souffrance ne peut être qu'une solution éphémère, le voile de la réalité apprêtant fatalement le réveil. C'est ici la métaphore des travaux qui accompagneront le récit dans toute sa longueur et forceront les soldats à sortir de leur torpeur pour un déménagement inexorable. C'est également celle des arbres, marqués physiquement et à jamais des inondations passées. C'est enfin et surtout l'inéluctable venue du monstre marin envisagée au début du film et qui planera sur ce dernier à la manière d'une fantastique épée de Damoclès, surgissant sporadiquement lors d'une évocation morbide ou d'une surnaturelle apparition céleste. L'instabilité ironise le monde mais lui offre aussi des bases fragiles, à l'image des écoles qui ne sont plus occupées par des enfants, mais bien par des soldats, amorçant les problèmes éducatifs à l'aube d'un bouleversement traumatique où les ères de jeu seront remplacées par les terrains accidentés des chantiers politiques. Weerasethakul pointe alors l'ambivalence de l'échappatoire sommeil, dénonçant l'abandon qui en résulte. « Quand tu dors, les lumières de la ville semblent ternes » avouera Jenjira à son amant endormi. L'évasion du monde est éphémère et ne peut influer sur la marche de l'Histoire. Car le traumatisme est omniprésent comme le prouvera la fantomatique scène dans la salle de cinéma où les spectateurs se dresseront silencieusement en hommage à un hymne national que ne résonnera jamais, enfoui tel une véritable névrose. Le désespoir porté par le film s'achèvera lors d'un dernier regard perdu et silencieux, écrasé sous le poids de la solitude. La famille n'aura pas suffi à faire face au trouble politique, puisqu'elle était elle-même que substitution.

Le traumatisme demeure, mais il ne peut faire oublier l'effervescente contemplation. Au cynisme et à l'abandon répond une imagerie cyclique préfigurant l'indubitable retour de la poésie. À l'image des palles en rotations berçant les eaux du fleuve ou des mystérieux tubes rayonnant leurs hypnotiques halots lumineux avec une apaisante régularité sur les soldats endormis, la vie est une révolution, annonçant messianiquement le retour de la beauté. Le roi est mort, vive le roi. Ainsi parlent nos vies antérieures que l'on visite notre sommeil durant, soufflant le vent futur de la tranquillité. Se clôt de cette manière l'œuvre Thaïlandaise d'un cinéaste qui nous livre une dernière fois l'amour de son pays, d'une douce manière testamentaire, reconstituant le cimetière de ses splendeurs passées. •

FESTIVAL
NATIONAL
DU FILM
D'ANIMATION
7-13 DÉCEMBRE 2015
BRUZ-RENNES MÉTROPOLE
www.festival-film-animation.fr
afca
Ville de BRUZ
SACD
sacem
METROPOLE
L'Afca est soutenue par le Centre National du Cinéma et de l'image Animée

Ciné-Tambour

18 novembre
18h
Free Radicals, de Pip Chodorov
France / DCP / 2010 / 80mn
20h30
L'Homme à la caméra de Dziga Vertov
URSS / DCP /1929 / 67 min

2 décembre
18h
Wake in Fright de Ted Kotcheff
Australie / DCP / 1971 / 114 min
20h30
Animal Kingdom de David Michôd
Australie / DCP / 2011 / 113 min

25 novembre
18h
Basic Training de Frederick Wiseman
USA / Beta SP / 1971 / 86 min
20h30
Les Croix de bois de Raymond Bernard
France / DCP / 1932 / 105 min

9 décembre
18h
Les mutants de l'espace de Bill Plympton
USA / 35mm / 2001 / 83 min
20h30
Suspiria de Dario Argento
Italie / DCP / 1977 / 92 min

PROGRAMME

LUNDI 21 SEPTEMBRE
(Anthony Chenu)

Snobs ! (1961) de Jean-Pierre Mocky

LUNDI 5 OCTOBRE
(Paolo Sabouraud)

Doc's Kingdom (1987) de Robert Kramer

LUNDI 19 OCTOBRE

Tetsuo (1989) de Shinya Tsukamoto

¾ Mensch (1986) de Sogo Ishii

LUNDI 9 NOVEMBRE

Lettre de Beyrouth (1979), *Beyrouth ma vile* (1983) de Jocelyne Saab

LUNDI 16 NOVEMBRE

The Emperor's Naked Army Marches On (1987) de Kazuo Hara

LUNDI 28 SEPTEMBRE

Terre en transe (1967) de Glauber Rocha

LUNDI 12 OCTOBRE

Lucifer Rising (1972) de Kenneth Anger

Das goldene Tor (La Porte dorée) (1992) de Jürgen Reble

LUNDI 2 NOVEMBRE

La maison est noire (1962) de Forough Farrokhzad

La Pomme (1997) de Samira Makhmalbaf

LUNDI 23 NOVEMBRE

Le Retour des tomates tueuses (1988) de John De Bello

HORAIRES

18h15/20h15, Amphitheatre B7.

CONTACT

www.facebook.com/cineclublesiecles

alexandre.caoudal@gmail.com / le.siecles@gmail.com

Trois visions de l'enfer

Destin cinématographique de Junko Furuta

地獄

PAR VIRGILE VAN DE WALLE

Triste janvier 1989. Quelque part dans la banlieue nord de Tokyo, quatre adolescents se débarrassent de leur fardeau sur un terrain désert, une ancienne friche industrielle. C'est un baril, 55 galons, destiné, sûrement, à accueillir de l'huile ou de l'essence. Mais au lieu de cela, il est rempli de béton, et contient, en son cœur, le corps mutilé de la jeune Junko Furuta.

Furuta, seize ans, lycéenne sans histoires, excellente élève et bonne camarade, est enlevée le 22 novembre 1988 par Hiroshi Miyano, Yasushi Watanabe, Nobuharu Minato et Jo Kamisaku, dont les âges oscillent entre seize et dix-huit ans. Mis à part Miyano, qui fréquente le même lycée, aucun d'eux ne la connaît, et aucun ne pourra se justifier de l'avoir choisie plutôt qu'une autre.

Furuta est emmenée dans la maison de Minato, où elle sera séquestrée pendant quarante-quatre jours. Violée près de quatre-cent fois, battue, mutilée, brûlée, humiliée, contrainte aux pires traitements, elle ne s'éteindra que le 4 janvier, après avoir été incendiée et s'être consumée pendant près de deux heures. Ses tortionnaires, en relation avec des gangs yakuzas locaux, seront aller jusque à inviter leurs « collègues » et connaissances pour se joindre à l'orgie. Plus d'un centaine d'hommes auraient eu au moins connaissance de cet enlèvement.

Les quatre garçons seront jugés en tant que mineurs et ne devront faire que quelques années de détention. Leur meneur, Kamisaku, qui hérite de la peine maximum, ne restera ainsi que huit ans en prison, avant d'y replonger pour avoir tabassé l'un de ses rivaux amoureux en 2004.

Le procès engendrera nombre de polémiques, qui aboutiront à plusieurs réformes majeurs du système pénal. Dans la culture populaire, l'affaire laissera une marque durable. Les années 1990 et 2000 verront ainsi émerger des mangas et chansons en hommage à Junko Furuta. Mais surtout, le destin de cette dernière inspirera trois films, trois œuvres qui ne quitteront jamais l'archipel.

Le côté extrêmement spectaculaire du crime et la très large médiatisation dont il a fait l'objet ne pouvaient que séduire le milieu de la J-Exploitation, qui délivre encore aujourd'hui quelques unes des œuvres les plus radicales du cinéma underground (*Muzan E, Eccentric Psycho Cinema, Tumbling*

Doll of Flesh, etc). Pourtant, les trois adaptations ne se complaisent nullement dans l'abjection quasi-pornographique, et portent même la trace très personnelle de leurs auteurs respectifs. C'est dans ces trois visions du même fait divers, si éloignées et pourtant liées par la même violence, que nous puiserons notre intérêt.

Katsuya Matsumura commence sa carrière en tournant de petits courts-métrages documentaires, recevant même, dans cette catégorie, le grand prix au Mainichi Film Concours en 1988. En 1991, il tourne *All Night Long*, thriller ultra-violent racontant une histoire de vengeance entre adolescents, et qui seras suivi de très nombreuses suites. Ses deux passions, le documentaire et la violence juvénile, se rencontrent dans son second long-métrage : *Joshikôsei Konkurîto-Zume Satsujin-Jiken* (*Concrete-Encased High School Girl Murder Case*), sorti en 1995. Il s'agit de la première adaptation du meurtre de Furuta.

Son film est une forme hybride entre un éprouvant huis-clos et un rapport détaillé des faits. Un narrateur commente l'action, comble les ellipses, et fait le récit de tout ce qui a précédé et suivi l'affaire. Sa voix douce et profonde contraste avec la violence graphique du film, rappelant continuellement au spectateur qu'il regarde une reconstitution. Le film est froid, dénué d'émotion, si l'on excepte quelques images fortes comme la mort de Furuta. Des cartons indiquant les dates et heures de l'action participent encore à l'aspect mécanique du calvaire. Ces effets de distanciation poussent le spectateur à porter un regard d'entomologiste sur ce qui lui est montré.

Le style de la mise en scène est lui même très documentaire, avec une caméra généralement portée à l'épaule, au plus près des scènes de viol ou de torture. Le réalisme des maquillages conjugué à l'amateurisme apparent de la photographie est parfois troublant, et il ne serait pas difficile de croire, lors de certaines scènes, à des documents d'archives enregistrés par les bourreaux eux-mêmes. Au fil des jours, le corps de Furuta est de plus en plus marqué par les sévices qui lui sont infligés. Ses jambes noircissent peu à peu de l'accumulation des plaies et des brûlures. Ses mains ne sont plus qu'une bouillie sanglante, et son visage est couvert de lésions. Pourtant, l'essentiel de la violence, physique ou psychologique, est suggérée. On ne verra, par exemple, jamais les viols trop directement, ce qui empêche le film de verser dans la pornographie macabre. De même, nombre des pires souffrances endurées par Furuta dans la réalité ne sont pas reproduites à l'écran. Sa mort en devient presque légère, « simplement » tabassée plutôt que brûlée vive.

Le narrateur éclate alors, révélant les portraits des véritables tueurs, racontant leur procès et énumérant les peines de chacun. La bulle de la fiction est percée pour revenir au plus pure style documentaire. La réalité fait suite à la reconstitution. Le film s'achève sur un dernier hommage à Furuta, qui s'éloigne, à vélo, sur une route de campagne. Image mièvre certes, mais réconfortante, et qui inscrit définitivement le film dans une autre catégorie que celle du torture-porn.

La seconde œuvre qui abordera l'affaire Furuta sera nettement plus contestable. Réalisé en 1997 par le chef décorateur Gunji Kawasaki, *Shônen no Hanzai* (aka *Juvenile Crime*) est un pure produit d'exploitation trash.

Putassier au possible, le film propose plus de 45 minutes de viols non simulés, et presque autant de tortures et d'humiliations en tous genres. Si le film de Matsumura se concentrait principalement sur le supplice psychologique de Furuta, délaissant les aspects les plus sordides et spectaculaires du crime, l'œuvre de Kawasaki s'attarde au contraire sur ses détails les plus répugnants. La psychologie des personnages n'est nullement traitée, et leur seule fonction reste de violer des jeunes filles dans la rue, battre leurs parents respectifs et, surtout martyriser Furuta. Ils quitteront le film comme ils sont venus, prenant la route en laissant échapper un grand rire sadique, preuve de leur irrécupérabilité, et signe aussi du cynisme sans bornes de Kawasaki.

On peut bien sûr s'interroger sur les intentions et la pertinence d'une telle œuvre. De toute évidence, elle est le fruit de ce mercantilisme qui sous-tend globalement le genre de l'exploitation, et ne manifeste aucun respect pour les victimes de l'affaire. Cependant, une telle d'abjection, un tel cauchemar cinématographique, ne peut que compléter son prédécesseur. Si l'un montrait les faits, tels que

relatés par la presse, et obligeait le spectateur à prendre du recul sur ce qu'il voyait, le second, au contraire, chute dans l'abyssale horreur des 44 jours de calvaire que dû subir Furuta. Ses quatre tortionnaires apparaissent comme des figures absolues du mal, et leur barbarie ne souffre d'aucune des limite que s'impose généralement l'industrie. Le film s'apparente à une libération totale et gratuite des pulsions enfouies et refoulées aux confins de l'inconscient. Il est, pour le cinéma, ce que le supplice de Furuta fut à l'histoire criminelle du Japon.

Après la vision froide, mécanique, de l'horreur, suivie du grand plongeon dans l'absolue noirceur de l'être humain, ne manque plus à l'édifice que la sublimation et, surtout, l'humanisation, du crime. Car telle est l'ambition de Hiromu Nakamura quand il décide, en 2004, de tourner *Konkurîto* (aka *Concrete*).

Le récit devient l'épopée de Jo Kamisaku, renommé Tatsuo, sur la route du mal. Être faible et maltraité, aussi bien par ses camarades de classe que ses collègues de travail, ses relations avec un gang Yakuza le mèneront à escalader les échelons de la délinquance, jusque à l'enlèvement de la jeune Misaki. Nakamura prend le parti d'inscrire son scénario dans la fiction, notamment en renommant tous les personnages. Il obtient, via ce procédé, une bien plus grande liberté artistique. Le film n'est pas tant un regard sur le fait divers en particulier que sur un parcours universel de déshumanisation. Tatsuo, poussé par ses frustrations, est entraîné dans un engrenage infernal qui le transformera en monstre.

La réalisation devient standard, avec de beaux cadrages, des lumières travaillées, et une dramatisation accrue de certaines situations. Ainsi, Misaki ne cesse de fuir pour mieux retomber dans le piège de ses tourmenteurs. Il n'existe pour elle aucun moyen de fuir son destin. Le film va même jusqu'à utiliser une symbolique assez poussée basée sur ses deux éléments que sont les fleurs et les plumes. Les unes représentent le bonheur, et les autres l'innocence. Nakamura joue de ces symboles, les pervertissant ou les sublimant au fil du récit, les utilisant dans ses représentations de la souffrance, de la déshumanisation ou, au contraire, de la rédemption. Le bonheur fuit Misaki ; l'innocence, peut être d'une façon encore plus terrible, fuit Tatsuo.

Le supplice ineffable de Furuta marqua durablement les esprits. L'art ne pouvait manquer d'exorciser ce traumatisme, au travers de trois œuvres certes éprouvantes, mais infiniment humaines. Trois films qui, non seulement se complètent, mais progressent dans la compréhension du crime, passant de la description objective des faits à la retranscription viscérale du calvaire de la victime, et, enfin, à une forme d'empathie profonde envers les bourreaux. Rarement un tel prisme d'opinions nous aura été offert par le cinéma, et plus rarement encore d'une façon aussi radicale. •

Woody Allen : fiction et réalité

par Romain Fravalo

Parmi tous les maux qui troublent les personnages alléniens, la confrontation à la réalité en est l'un des majeurs. À la fois vecteur de déceptions, de douleurs et de peur, les situations dans lesquels le réalisateur plonge ses personnages sont pour eux un prétexte à la construction d'un monde parallèle, d'une fiction qu'ils érigent pour mieux supporter de vivre. Il est intéressant d'évoquer le fait que Woody Allen lui-même vécu la fiction comme un refuge. En effet, il parle de ses premières expériences dans des salles de cinéma comme un moyen pour lui d'être emporté dans des mondes autres que celui qu'il retrouvait dès qu'il ressortait de la salle obscure (1). Il est aussi tentant que risqué de vouloir faire des analogies entre un auteur et ses créations : la surinterprétation est vite venue. S'il n'est pas question de faire subir à Woody Allen une énième séance d'analyse psychologique, il apparaît cependant que le détachement de la réalité est un thème si présent dans ses films qu'il serait dommage de ne pas s'y intéresser.

Le confort de la routine

Le personnage de Marion (*Une autre femme*, 1988) est un très bon exemple d'un de ses personnages en conflit intérieur avec le monde dans lequel il vit. Ce conflit est équivoque dès le début du film. En effet, Allen fait dire à son personnage à travers une voix-off : « Si on m'avait demandé d'évaluer ma vie à 50 ans, j'aurais déclaré être satisfaite sur le plan personnel et professionnel. J'aurais ajouté que je ne creuse pas trop. Mais selon moi, si quelque chose marche, mieux vaut ne pas trop y penser. » Le réalisateur nous annonce d'emblée le mal-être sous-jacent. Tout le film repose sur une ambiguïté entre Marion, incarnée par Gena Rowlands, et une autre femme, jouée par Mia Farrow, dont les séances chez un psychologue parviennent jusque Marion à travers un conduit d'aération. Les confessions que l'autre femme fait à son docteur vont la troubler en profondeur et la pousser à remettre en question sa propre vie. Au fil du film, il apparaît de plus en plus clairement que Marion trouve un confort dans le déni. Vivant depuis un an avec un homme qui aseptise leur relation, elle ressent un manque de passion, tant charnelle que sentimentale, ce qui la pousse à remettre progressivement son couple en question. Pourtant, la passion lui manque autant qu'elle l'effraie ; elle a un amant, Larry, qui incarne tout ce qu'elle espère de Ken, l'homme avec qui elle est. Elle n'osera jamais quitter ce dernier. La routine raisonnable qu'elle mène lui apporte une sécurité et un confort qui la rassurent. On retrouve ici un dilemme qui renvoie directement à Kierkegaard, philosophe cité à plusieurs reprises par Woody Allen dans sa filmographie. Vivre, c'est se retrouver dans des situations qui impliquent des choix. Seulement, tout choix mène à une inconnue totale. Autrement dit : « Que va-t-il arriver ? Que réserve l'avenir ? Je l'ignore, je n'ai aucun pressentiment. […] Ainsi devant moi, toujours un espace vide ; ce qui me pousse en avant, c'est une conséquence située derrière moi. » (2) La routine qu'elle a installé avec Ken remplit cet espace vide qu'elle a devant elle, c'est là qu'est tout son confort. Alors elle se ment. Mais cette conscience du vide lui reviendra d'autant plus violemment en plein visage.

Le déni pour se préserver

Ignorer la réalité dans laquelle on se trouve peut sembler le meilleur moyen de la fuir. Il se trouve pourtant que cette voie se termine en impasse, le destin s'imposant alors comme irrévocable. Cette notion d'irrévocable est reprise dans un autre film de Woody Allen en particulier : *Intérieurs* (1978). C'est au personnage d'Eve qu'il faut s'intéresser ici. Femme de bel âge dépressive, elle est mariée et a trois filles. Autrefois brillante dans son travail, elle tombe en dépression suite à un accident. Elle se construit alors un premier refuge : une névrose obsessionnelle pour la décoration d'intérieur. C'est ainsi qu'elle passe ses journées, à tout ranger méticuleusement et à vouloir refaire la décoration de tout l'appartement de Joey, une de ses filles. Son mari, Arthur, est présenté de façon diamétralement opposée : jeune retraité, il semble avoir cette force vitale qui a disparu chez Eve. Son monde à elle est harmonieusement froid, glacial même. Et c'est avec un ton tout aussi glaçant qu'Arthur annonce qu'il a besoin d'être seul à la fin d'un repas de famille. Craignant la réaction de sa femme, il qualifie tout de

suite cette décision comme n'étant pas «irrévocable». Cette déclaration soudaine bouscule totalement Eve dont la vie de famille est pilier sur lequel elle se repose. Effrayée par la solitude, elle va se soulager en se persuadant que cette situation n'est pas irrévocable et qu'il reviendra bientôt vers elle. Toute sa famille sait qu'il n'en sera rien – et ce sera vite confirmé lorsque le père présentera à ses filles sa nouvelle compagne. Eve, bien que dans une situation différente, vit comme Marion dans une situation qui la torture et dont elle peut difficilement s'extraire. Au fond, elle doit savoir qu'attendre ne sert à rien, mais le choix de l'espoir lui paraît moins vertigineux que celui de la solitude. La solitude lui paraît être un abyme si profond qu'elle refusera jusqu'au bout de faire ce choix, lui préférant la mort par deux fois.

L'impossible autodétermination

Le personnage allénien est donc toujours mis face à un choix de vie qui lui apparaît plus ou moins clairement. Un poème de Raina Maria Rilke est cité dans *Une autre femme*, il dit :

« Nous n'avons pas connu sa tête prodigieuse
où les pupilles mûrissaient. Mais son torse
encore luit ainsi qu'un candélabre
dans lequel son regard, vrillé vers l'intérieur,

se fixe et étincelle. Sinon, tu ne serais
ébloui par la poupe du sein, et la légère
volte des reins ne serait parcourue du sourire
qui s'en va vers ce centre où s'érigea le sexe.

Et la pierre sinon, écourtée, déformée,
serait soumise sous le linteau diaphane des épaules
et ne scintillerait comme fourrure fauve
ni ne déborderait de toutes ses limites
comme une étoile : car il n'y est de point
qui ne te voie. Tu dois changer ta vie. » (3)

La retranscription complète de ce poème a son importance car il montre avec quelle brutalité l'évidence finit par faire surface. Le changement de vie, que Rilke énonce comme une injonction, est soudain et tombe comme un couperet. Et si le choix d'une nouvelle vie paraît trop grand pour certains, Allen a aussi mis en scène des personnages qui ont eu la force de choisir. C'est le cas, par exemple, d'Abe Lucas, le personnage principal de son dernier film, *L'Homme irrationnel.* Que ce thème perdure jusqu'en 2015 montre à quel point cette question est existentielle pour l'auteur. Le cas d'Abe Lucas est intéressant puisque, s'il est d'abord passif dans sa dépression, la dernière phrase du poète finira par lui parvenir aussi, soudainement, sauf qu'à la différence de Marion et d'Eve, le personnage va agir pour son destin. Son choix de l'action va être facilité par les circonstances : il tombe par hasard sur une discussion dans laquelle est décrite la parfaite crapule. La perspective de débarrasser le monde d'un tel personnage fait naître en lui un élan de créativité qui le vivifie. Il est important de faire un arrêt ici sur le rapport entre la créativité et l'état de dépression des personnages. Que ce soit pour Marion qui écrit son livre avec beaucoup de difficulté ou Eve qui s'enferme dans une obsession qui l'insatisfait au point de vouloir faire et refaire la décoration d'un même appartement, Allen fait de la force créatrice un équivalent de la force vitale. Pour en revenir au cas d'Abe, ce choix du meurtre le fait sortir de sa dépression – il est de nouveau capable de passion amoureuse et charnelle. Cependant, on en revient à la philosophie kierkegaardienne à laquelle le professeur de philosophie qu'est Abe Lucas fait plusieurs fois référence : un choix, aussi évident qu'il puisse nous paraître, ne mène jamais vers aucune certitude. Abe, convaincu d'avoir réalisé le meurtre parfait, le découvrira à ses dépends. Woody Allen nous présente donc la vie comme un chemin pavé d'incertitudes que l'on choisit d'ignorer par confort ou que l'on prend naïvement pour des évidences. Ce n'est ici que le premier pas dans une réflexion plus profonde et l'ébauche incomplète pour mieux comprendre le cinéma de Woody Allen. •

1 Entretien avec Jean-Luc Godard. 1986. *Meetin' WA*.
2 Kierkegaard, Soren. 1843. *Diapsalmata*. In *L'Alternative*, p.23.
3 Rilke, Raina Maria. 1907. *Nouveaux Poèmes*.

Photogrammes des couvertures issus du film *Les Esprits maléfiques du Japon*, de Kazuo Kuroki

UNIVERSITÉ RENNES

Scèn'Art